



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Solowa twórczość wokalna Jana Sztwiertni - charakterystyka stylistyczna i aspekty wykonawcze

Author: Hubert Miśka

Citation style: Miśka Hubert. (2010). Solowa twórczość wokalna Jana Sztwiertni - charakterystyka stylistyczna i aspekty wykonawcze. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



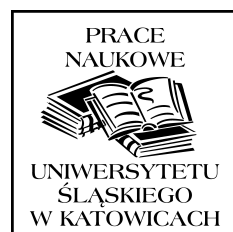
Hubert Miśka

**Solowa twórczość wokalna
Jana Sztwiertni –
charakterystyka stylistyczna
i aspekty wykonawcze**

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2010

Solowa twórczość wokalna
Jana Sztywni –
charakterystyka stylistyczna
i aspekty wykonawcze

mojej Mamie



NR 2747

Hubert Miśka

Solowa twórczość wokalna
Jana Sztywni –
charakterystyka stylistyczna
i aspekty wykonawcze



Redaktor serii: Muzyka
Krystyna Turek

Recenzent
Eugeniusz Sasiadek

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wprowadzenie	9
Uwarunkowania społeczno-kulturowe działalności Jana Sztwiertni .	11
Kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego w okresie międzywojennym .	11
Twórczość wokalna kompozytorów śląskich w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku	15
Jan Sztwiertnia – człowiek i dzieło	20
Rys biograficzny	20
Działalność kompozytorska	26
Pieśni solowe na głos z fortepianem	31
Pieśni z opusu 2	33
<i>Na rozstanie</i>	34
<i>Nie wolno mi o tobie śnić</i>	37
<i>Wykotysałem Cię</i>	42
Trzy pieśni do słów Leopolda Staffa	46
<i>Łakami idę</i>	47
<i>Dziewicze brzozy</i>	50
<i>Powiew w sadzie</i>	53
<i>Pieśni nadolziańskie (Pieśni ludowe śląskie)</i>	56
<i>Ej, koło Cieszyna</i>	57
<i>Sikoreczka świergoli</i>	59
<i>Ej, nie masz to</i>	62
<i>Zachodzi słoneczko</i>	64
<i>Przez wodę koniczki</i>	66
<i>Szumi dolina</i>	68
<i>Umrzyła gorolka</i>	70
<i>Gronie, nasze gronie</i>	72
<i>Pod naszymi okny</i>	73
Utwory inne (zaginione)	76

Utwory sceniczne — <i>Salasznicy</i>	77
Wokół formy <i>Salaszników</i> — przegląd materiałów źródłowych . . .	77
Prezentacje sceniczne i koncertowe	80
Libretto — zarys i znaczenie	84
Charakterystyka fragmentów solistycznych	90
 Podsumowanie	 102
 Aneks. Spis kompozycji i opracowań Jana Sztwiertni	 105
 Bibliografia	 111
 Indeks nazwisk	 117
 Summary	 121
 Zusammenfassung	 122

[...] wśród twórców młodego pokolenia był meteorem, który na krótko tylko zajaśniał, pozostawiając kilkadziesiąt pereł najprawdziwszych. Skoro on sam już żadnej nie dorzuci, strzeżmy, by nie tylko żadnej nie zgubić, ale wszystkie przekazać pokoleniom, które go nie znały, ale poznać winny.

(Z przemówienia Emila Barona, wygłoszonego podczas odsłonięcia tablicy pamiątkowej ku czci Jana Sztwiertni, w Wiśle 1 czerwca 1957 roku)

Wprowadzenie

Z nazwiskiem Jana Sztwiertni i jego twórczością zetknąłem się po raz pierwszy na początku swojej drogi artystycznej. Moim pierwszym nauczycielem śpiewu był Jerzy Drozd, przyjaciel kompozytora, aktywny propagator jego twórczości, a zarazem znakomity pedagog i artysta¹. W czasie zajęć wokalnych wykorzystywaliśmy niektóre pieśni Sztwiertni, głównie opracowania melodii ludowych; Jerzy Drozd podkreślał bowiem ich szczególną wartość artystyczną. W czasie kolejnych lat nauki śpiewu i występów utwory Sztwiertni pojawiały się także w moim repertuarze. Dzisiaj, po dwudziestu latach działalności wykonawczej i pedagogicznej, chciałbym spojrzeć na ten repertuar wnikliwiej, z pozycji śpiewaka, który zetknął się z różnorodną twórczością solową wielu kompozytorów. Istotną przesłanką, która skłoniła mnie do podjęcia takiego tematu, był fakt, iż dotąd nie powstało opracowanie systematyzujące ważną część dorobku kompozytorskiego Sztwiertni — solową twórczość wokálną². Wszystkie utwory, będące przedmiotem moich rozważań (zachowane pozycje na głos z fortepianem: dwie pieśni młodzieńcze z opusu 2, utwór *Wykołysałem Cię*, inspirowane folklorem *Pieśni nadolziańskie*, cykl trzech pieśni do słów L. Staffa, a także fragment z jedyne go utworu scenicznego — opery ludowej *Sałasznicy*), zostały nagrane przeze mnie na płytę CD, stanowiąc tym samym pierwszy tego rodzaju, monograficzny zapis dokumentujący twórczość wokálną wiślańskiego kompozytora³. Większa część tego materiału znajduje się wyłącznie w rękopisach i nie była wykonywana od czasu ich

¹ H. Miśka: *Artysta i pedagog*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 2007, nr 16, s. 10.

² Częściowo temat podjęła Ewa Bock w pracy magisterskiej *Jan Sztwiertnia. Życie i twórczość pieśniarska*, napisanej w 1971 roku pod kierunkiem doc. A. Dygacza w katowickiej PWSM (maszynopis znajduje się w zbiorach Biblioteki Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach, sygn. 12898C), ale jej zakres tematyczny obejmował szeroko rozumianą twórczość wokálną, w tym liczne kompozycje chóralne.

³ Płyta stanowi integralną część niniejszej publikacji i zawiera materiał dźwiękowy nagrany w Cieszynie w 2008 roku.

skomponowania, tj. od lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, a być może niektóre pieśni nie były wykonywane wcale. Ponadto, podczas prac związanych z gromadzeniem dokumentacji do niniejszej pracy, odnalazłem rękopis jednej z wczesnych pieśni kompozytora⁴.

Dorobek twórczy Sztwiertni wielokrotnie znajdował się w obszarze zainteresowań badawczych śląskich muzykologów, szczególnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Odwołując się do nich, badaniom moim nadaję jednakże charakter bardziej sprofilowany. Wartość artystyczna kompozycji Jana Sztwiertni była niejednokrotnie bardzo wysoko oceniana, zatem walory artystyczne materiału muzycznego, który stanowi przedmiot podjętych przeze mnie badań, nie powinny budzić wątpliwości. Podstawową metodą zastosowaną w tym opracowaniu była analiza materiału muzycznego i dostępnych materiałów źródłowych dotyczących życia i twórczości Jana Sztwiertni.

Praca niniejsza, będąca efektem moich doświadczeń wykonawczych i wielomiesięcznych analiz, może stać się pomocna dla tych wykonawców, którzy zechcą włączyć solowe utwory wokalne Jana Sztwiertni do swojego repertuaru, a także dla ewentualnych przyszłych kontynuatorów badań w tym zakresie.

* * *

Pragnę podziękować Dyrekcji Biblioteki Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach za udostępnienie rękopisów pieśni Jana Sztwiertni, znajdujących się w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej. Dziękuję także najserdeczniej Rodzinie Pana Jana Brody za użyczoną dokumentację, zwłaszcza za prywatną korespondencję kompozytora. Szczególne wyrazy wdzięczności składam na ręce Pani Barbary Drozd za cenną pomoc w pozyskiwaniu materiałów do niniejszej pracy.

⁴ J. Sztwiertnia: *Na rozstanie*, pieśń na głos z fortepianem opus 2, numer 1 do słów Leona Rygiera. Rękopis przekazany został do Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach.

Uwarunkowania społeczno-kulturowe działalności Jana Sztwiertni

Kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego w okresie międzywojennym

Sytuacja polityczno-społeczna ziemi cieszyńskiej w wieku XIX i XX w szczególności kształtowała świat artystyczny tego regionu. Działalność twórców tego okresu jest więc nierozdzielnie związana z jego ówczesnym obrazem społeczno-kulturalnym. Atmosfera czasu międzywojennego pozostawiła także ślad w kompozycjach Jana Sztwiertni. Rozdział niniejszy stanowić będzie jedynie próbę pokazania tła epoki, istotną jednakże w kontekście charakterystyki twórczości wiślańskiego kompozytora.

Skomplikowane stosunki polityczne, narodowe, etniczne i wyznaniowe, tak charakterystyczne dla Śląska Cieszyńskiego, z wielką mocą wpływały na jego kształt, znacznie różniący się od innych (pozostających pod zaborem) obszarów Polski. Ciągłe przenikanie się wpływów polskich, niemieckich, czeskich i żydowskich zrodziło dodatkową potrzebę podkreślania odrębności kultury narodowej, przy jednoczesnej otwartości dla tego, co odmienne. Również zróżnicowanie etniczne znacząco oddziaływało na kształt kultury ludowej regionu. Wskazać należy tu konkretne już grupy: Beskid Śląski zamieszkiwali górale śląscy, część środkową Śląska Cieszyńskiego zaludniali Wałasi cieszyńscy, tereny nizinne zaludniali Lasi śląscy, inną jeszcze grupę stanowili Jackowie z miasta Jabłonkowa¹. Cieszyn był ponadto niezwykle prężnym ośrodkiem funkcjonującym przez wiele lat pod wpływem oddziaływania monarchii habsburskiej. Nie da się także pominąć specyfiki wyznaniowej regionu, która jest jego cechą charaktery-

¹ M. Dembinio: *Zarys kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego*. Cieszyn 1995, s. 3.

styczną do dnia dzisiejszego. Śląsk Cieszyński to rejon o największym na ziemiach polskich udziale środowiska ewangelicko-augsburskiego, co miało w ciągu wielu lat ogromne znaczenie dla rozwoju oświaty i kultury polskiej. Po zakończeniu I wojny światowej region ten stał się terenem spornym między Polską a Czechosłowacją. Konsekwencje ostatecznego podziału ziem między oba państwa w roku 1920 stały się dodatkowym czynnikiem wpływającym na rozwój kultury narodowej w okresie międzywojennym. Wreszcie podkreślić należy, iż rok 1918, przynosząc wyzwolenie po latach niewoli, przyniósł także intensywny rozwój ruchu artystycznego, który przerwała wojenna zawierucha².

Ogromną rolę w rozwoju kultury muzycznej Śląska Cieszyńskiego odgrywało szkolnictwo muzyczne. Placówki edukacyjne tego typu nie tylko kształciły szerokie rzesze muzyków, pedagogów, działaczy społeczno-kulturalnych, lecz także przygotowywały grunt pod własną działalność, propagując kulturę muzyczną wśród społeczeństwa.

Jedną z pierwszych szkół muzycznych w Cieszynie była szkoła założona tuż po I wojnie światowej przez Stanisława Horoszkiewicza. Mieściła się przy dawnej ulicy Ciężarowej, a edukacji artystycznej poddawane tam były dzieci już trzyletnie. W roku 1934 rozpoczęła swoją działalność szkoła muzyczna będąca placówką kontynuującą kształcenie muzyczne, założonej wcześniej filii katowickiego Konserwatorium Muzycznego. Jej kierownictwo objął znany muzyk i pedagog — Jan Gawlas. Niedługo potem do kraju powrócił ze Stanów Zjednoczonych Jan Drozd. Nakładem własnych funduszy zorganizował w Cieszynie samodzielny ośrodek kształcenia muzycznego, który wkrótce przekształcił się w Szkołę Muzyczną im. Ignacego Jana Paderewskiego. Pierwsze lata działalności tej szkoły związane były z nazwiskami wybitnych pedagogów, którzy dojeżdżali z Krakowa, Katowic i Sosnowca. W gronie tym znaleźli się profesorowie: Aleksander Brachocki (uczeń I.J. Paderewskiego), prowadzący klasę fortepianu, Antoni Cichoń, Marcin Kamiński, Tadeusz Prejzner, Jerzy Strzemiński i Bolesław Szabelski — wybitny kompozytor wykładający kontrapunkt i harmonię. Zajęcia z historii muzyki oraz instrumentoznawstwa prowadzone były przez dra Adama Mitschę. Lekcje w otwartych klasach fortepianu, skrzypiec, wiolonczeli, organów, śpiewu solowego oraz teorii odbywały się w soboty i niedziele. Oficjalną działalność szkoły przerwał wybuch II wojny światowej, jednakże dyrektor Jan Drozd kontynuował naukę na tajnych kompletach, propagując zarazem idee patriotyczne wśród swoich uczniów³. Do zakończenia wojny funkcjonowała też założona w 1861 roku prywatna szkoła

² R. L u t m a n: *Życie kulturalne Śląska w latach 1926—1936*. „Zaranie Śląskie” 1936, R. 12, s. 151.

³ Zob. E. B a r o n: *Wertując kroniki i publikacje jubileuszowe PSM im. I.J. Paderewskiego w Cieszynie*. W: *60 lat Państwowej Szkoły Muzycznej im. Ignacego Paderewskiego w Cieszynie*. Cieszyn 1994, s. 23.

muzyczna Karola Slavika, którą przejął później jego syn — Oskar, uczeń Antona Brucknera. Jej absolwentką była m.in. Ada Sari⁴. W Cieszynie od 1894 roku działało także Seminarium Nauczycielskie, w którym edukacja muzyczna prowadzona była na dość wysokim poziomie, a w gronie jego wychowanków znaleźli się: Jan Sztwiertnia, Stanisław Hadyna, Karol Stryja, Antoni Poćwierz, Jan Samlicki, Jerzy Drozd, Jan Tacina, Jerzy Samiec⁵. Do rozwoju regionalnej kultury muzycznej przyczyniła się w dość istotnym stopniu działalność wydawnicza. Chętnie podejmowano tematykę folkloru muzycznego na łamach, ukazującego się w latach 1907—1912 oraz 1929—1939, „Zarania Śląskiego”⁶.

Jednym z najważniejszych elementów muzycznej kultury Śląska Cieszyńskiego był niezwykle silnie rozwinięty ruch śpiewaczy. Na lata dwudzieste i trzydzieste ubiegłego stulecia przypadł największy rozkwit polskiego śpiewactwa na Zaolziu. Po podziale ziem śląskich w 1920 roku znaczna część zespołów wokalnych znalazła się po stronie czechosłowackiej. Wtedy też rozpoczęto starania o to, by skutecznie rozwijać narodowe (polskie) oblicze regionu. W 1927 roku z inicjatywy Jana Kiszy powołano w Czeskim Cieszynie Związek Polskich Chórów, który już 6 lat później liczył 112 zespołów, skupiając łącznie ponad pięć tysięcy członków (z 52 miejscowości)⁷. Związek powołał również do życia kwartalnik śpiewaczy „Echo”⁸, który ukazywał się w latach 1934—1935 i przeznaczony był dla śpiewającej w chórach polskiej mniejszości narodowej.

Niezwykle istotne dla rozwoju amatorskiego ruchu śpiewaczego okazały się także zakładane przez polskich nauczycieli liczne kółka pedagogiczne. Po polskiej stronie — w powiatach cieszyńskim i bielskim, funkcjonowały głównie chóry Macierzy Szkolnej i chóry wyznaniowe⁹. W 1929 roku, dzięki Karolowi Gryczowi i Jerzemu Hadynie, powstał bielsko-cieszyński okręg Stowarzyszenia Śpiewaków Śląskich. Wkrótce potem odbył się jego pierwszy zjazd, w którym udział wzięło dziewięć chórów. W 1937 roku istniały już dwa okręgi: cieszyński, prowadzony przez Jana Fołtyna, oraz bielski — działający pod opieką Linusa Popiołka¹⁰.

⁴ J. Drozd: *Rozwój szkolnictwa muzycznego na Ziemi Cieszyńskiej*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne*. Red. C. Grabowski. Katowice 1977, s. 89.

⁵ Ibidem, s. 90.

⁶ K.M. Heska-Kwaśniewicz: „Zaranie Śląskie” (1907—1939). *Zarys monograficzny*. Katowice 1979, s. 153.

⁷ E. Guziur: *Rozwój polskiego ruchu śpiewaczego na Śląsku Cieszyńskim od roku 1920*. W: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. Red. K. Musioł. Katowice 1979, s. 119.

⁸ K. Musioł: *Zaolziański periodyk śpiewaczy „Echo” 1934—1935*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej...*, s. 103.

⁹ E. Guziur: *Organizacja polskiego ruchu śpiewaczego na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej...*, s. 93.

¹⁰ J. Bauman-Szulałowska: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922—1939*. Katowice 1994, s. 66.

Szczególną rolę w tradycji śpiewaczej Śląska Cieszyńskiego odegrało założone przez Wojciecha Marka w 1908 roku Polskie Towarzystwo Śpiewacze „Harmonia”. Obecnie działalność Towarzystwa kontynuuje Akademicki Chór Uniwersytetu Śląskiego „Harmonia”. Jednym z najistotniejszych przedwojennych osiągnięć wspomnianego chóru było wystawienie w listopadzie 1932 roku opery *Flis* Stanisława Moniuszki. Zasłużonymi dla tego zespołu postaciami są tacy dyrygenci, jak: K. Hławiczka, R. Halfar, J. Gawlas, E. Bubik czy J. Hadyna¹¹. W oddalonym o zaledwie 35 km od Cieszyna Bielsku-Białej, od roku 1921 działało Towarzystwo Śpiewacze z chórem „Echo” oraz Towarzystwo Teatru Polskiego, które przyczyniły się do wystawiania polskich oper narodowych. Również pod nazwą „Echo” działał w Wiśle od 1928 roku chór mieszany, a później także chór męski, pod kierownictwem Jerzego Drozda i Jana Sztwiertni.

O żywym zainteresowaniu lokalnych działaczy kulturą muzyczną stanowi tradycja zbierania pieśni ludowych. Na kartach historii zbieractwa zapisały się nazwiska Józefa Ligęzy, Jana Bystronia, Stefana Stoińskiego, Jana Taciny, Ferdynanda Pustówki i Karola Hławiczki, który kontynuował pasję swojego ojca, Andrzeja. Równie istotną postacią był Paweł Pustówka. Część zebranych przez niego pieśni ludowych opublikowano na łamach „Zarania Śląskiego”, pozostałe natomiast przekazano do Instytutu Muzycznego w Warszawie. Rodzimy folklor, jako źródło kultury ludowej, oraz wspólna obyczajowość i tradycja silnie łączyły mieszkańców Śląska Cieszyńskiego we wspólnotę narodową.

Wspomniana już wcześniej wyznaniowa specyfika regionu, w tym znaczący wpływ parafii Ewangelicko-Augsburskiej, odegrały istotną rolę w rozwoju ruchu artystycznego w Cieszynie i okolicy. Od 1908 roku działał przy parafii cieszyńskiej Chór Misyjny, wcześniej, bo od roku 1898, funkcjonował Ustroński Chór Ewangelicki, zaś w Wiśle istniał od roku 1928 Ewangelicki Chór Kościelny. Ponadto w Bielsku, z inicjatywy prof. Rudolfa Maxa i dra Moritza Heilperna, powstało Gesellschaft der Musikfreunde. Towarzystwo organizowało koncerty w bielskim kościele ewangelickim, ale także nawiązywało kontakty z Wiedniem, dzięki czemu na gościnne występy udało się zaprosić wielu sławnych artystów tamtych czasów¹².

Także cieszyński teatr, otwarty w 1910 roku jako Deutsches Theater in Teschen, szybko stał się niezwykle ważną instytucją kulturalną miasta. I chociaż jego początki niezaprzeczalnie wiążą się z propagowaniem kultury niemieckojęzycznej, już w latach dwudziestych polskie środowisko uczyliło z niego oręż w propagowaniu rodzimej sztuki. Począwszy od wieku XVIII systematycznie powoływano do życia tego typu instytucje w więk-

¹¹ K. Fober: *65 lat Towarzystwa Śpiewaczego w Cieszynie*. W: *65 lat Towarzystwa Śpiewaczego „Harmonia”*. Cieszyn 1973, s. 1–12.

¹² J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna...*, s. 66–69.

szych ośrodkach miejskich. Kultura muzyczna była w nich obecna zawsze. Nie inaczej rzecz miała się z teatrem cieszyńskim. Poza sztukami teatralnymi na scenie teatru grano także spektakle operowe i operetkowe. I tak, na przykład w 1922 roku cieszyńska publiczność miała okazję oklaskiwać zespół Operetki Wiedeńskiej. Niezwykle istotnym wydarzeniem dla cieszyńskiego teatru było wystawienie w 1922 roku pierwszej w dziejach miasta, polskiej opery — *Halki* Stanisława Moniuszki¹³. Ścisły związek cieszyńskiego teatru z muzyką potwierdza także fakt, iż ostatnią imprezą zorganizowaną przez Towarzystwo Teatru Polskiego przed wybuchem II wojny światowej było wystawienie *Rigoletta* Giuseppe Verdiego¹⁴.

W atmosferze wielonarodowości, wielowyznaniowości, silnych związków z rodzimym folklorem, prężnie rozwijającego się ruchu śpiewaczego i dbałości o poziom edukacji muzycznej oraz kulturalnej kształtowała się postawa estetyczna Jana Sztwiertni — przyszłego kompozytora.

Twórczość wokalna kompozytorów śląskich w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku

Popularność muzyki wokalnej, tak typowej dla okresu wczesnego i późniejszego romantyzmu, przenosi się na okres międzywojenny. Ujawnia się to szczególnie w twórczości tych kompozytorów, którzy łącząc słowo z muzyką, próbowali dotrzeć do kolejnego, nowego pokolenia słuchaczy. Utrzymujący się jeszcze w owym czasie, choć już słabnący, europejski „kult wirtuozów”, w tym również wielkich śpiewaków, okazał się niezwykle pomocny w popularyzacji wszelkich form muzyki wokalnej. Polska zaś mogła się szczycić występami na wielu światowych scenach takich wokalistów, jak: Jan Reszke (tenor), Marcelina Sembrich-Kochańska (sopran), Adam Didur (bas), Janina Korolewicz-Waydowa (sopran), Ewa Bandrowska-Turska (sopran), Wanda Wermińska (sopran), Ada Sari (sopran), Ignacy Dygas (tenor), Stanisław Gruszczyński (tenor) czy wreszcie Jan Kiepura (tenor)¹⁵.

Również w ukształtowanej wielowarstwowo i przy udziale rozmaitych wpływów kulturze muzycznej Śląska dało się zauważyć oddziaływanie wskazanej tendencji. W rezultacie można wykazać, iż udział Śląska w ogólnym rozwoju muzyki europejskiej trudny do przeoczenia i przeceńnienia, zaznaczył się wyraźnym wpływem także w zakresie twórczości wokalnej — solowej i chóralnej.

¹³ F. Głajc: *Rzecz o cieszyńskim teatrze*. Cieszyn 1995, s. 20.

¹⁴ Ibidem, s. 21.

¹⁵ Zob. więcej J. Kański: *Mistrzowie sceny operowej*. Kraków 1974.

W latach po I wojnie światowej działalność śląskich muzyków skupiała się głównie wokół założonego w roku 1929 w Katowicach Śląskiego Konserwatorium Muzycznego. Innym niezwykle istotnym, płodnym i inspirowującym środowiskiem angażującym twórców muzyki był rozwijający się na Śląsku wyjątkowo prężnie polski ruch śpiewaczy. Jego początki sięgają czasu Wiosny Ludów. 18 kwietnia 1910 roku doszło do konsolidacji społecznego ruchu muzycznego w formie powołanego do istnienia przez bytomskiego aptekarza Michała Wolskiego Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Działalność Związku i zrzeszonych w nim chórów programowo sprzyjała umocnieniu znaczenia twórczości rodzimych kompozytorów¹⁶. Budziła zapotrzebowanie na tę twórczość i dawała szansę jej popularyzacji.

Liryka wokalna-instrumentalna kompozytorów śląskich w okresie do II wojny światowej pod względem stylistycznym i warsztatowym mieściła się na ogół w kręgu osiągnięć neoromantycznych. Wskazuje się przy tym, iż zasięg odbiorczy śląskiej twórczości muzycznej w owym czasie w zasadzie nie przekraczał granic regionu¹⁷. Pod względem poziomu artystycznego oraz ilości dorobku w interesującym nas zakresie na czoło wysuwa się spuścizna kompozytorska **Witolda Friemanna** (1889—1977). Był on pierwszym dyrektorem Śląskiego Konserwatorium Muzycznego, twórcą licznych pieśni na głos z fortepianem (najbardziej znane *Cudne oczy*). W okresie międzywojennym jego twórczość pieśniarska pozostawała pod wpływem kierunku ekspresyjnego, modernistycznego i neoromantycznego. Za najbardziej dojrzałą artystycznie i charakteryzującą się znakomitą warsztatem kompozytorskim uchodzi pochodząca z tego właśnie okresu liryka wokalna Friemanna¹⁸. Na uwagę zasługuje zestawienie autorów tekstów inspirujących pieśniarską twórczość kompozytora. Są wśród nich poeci wybitni, znani i akceptowani przez czytelników oraz autorzy, których nazwiska poszły w zapomnienie. Tworzył więc Friemann swoje pieśni do tekstów m.in.: K. Tetmajera, M.J. Lermontowa, T. Szewczenki, R. Tagore, M. Sarbiewskiego, L. Staffa, L. Rydla, Z. Krasińskiego, K. Wierzyńskiego, J. Jankowskiego, J. Wierzbickiego, a także swojej żony — I. Lelewel-Friemannowej; w niektórych pieśniach Friemanna umuzycznione zostały teksty własne kompozytora¹⁹. Wokalna twórczość Friemanna obejmuje około 400 pieśni — w większości na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu. Nie brak wśród nich pieśni na jeden głos z towarzyszeniem altówki i fortepianu i kilkogłosowych utworów z akompaniamentem fortepianu lub orkiestry. Witold Friemann należy niewątpliwie do czo-

¹⁶ M. Płomieński: *O śląską nutę. Kultura muzyczna Śląska w latach 1922—1939*. Kraków 1997, s. 24.

¹⁷ Ibidem, s. 151.

¹⁸ A. Nowak: *Witold Friemann — twórca liryki wokalnej*. „Ruch Muzyczny” 1980, nr 6.

¹⁹ A. Mitscha: *Witold Friemann. Życie i twórczość*. W: „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach” nr 17. Red. L. Markiewicz. Katowice 1980, s. 107.

łówki śląskich liryków. Jego dorobek pieśniarski stanowi kontynuację dzieła Stanisława Moniuszki i jednocześnie udaną próbę połączenia nurtu romantycznego z ideami młodopolskimi²⁰.

Ważną postacią dla muzycznej kultury Śląska jest **Antoni Hlond** (właśc. Antoni Chlondowski, 1884—1963) — salezjanin, absolwent filozofii Uniwersytetu Gregoriańskiego w Rzymie i doktorant Akademii Muzyki Kościelnej w Ratyzbonie, założyciel Salezjańskiej Szkoły Muzycznej w Przemyślu. O aktywności kompozytorskiej ks. Hlonda świadczy ponad 4000 utworów kościelnych i świeckich, z czego około 1000 stanowi pozycje wydane. Niewątpliwie najistotniejsza w jego działalności kompozytorskiej jest twórczość wokalna, w tym głównie liturgiczna. Hlond jest autorem 20 mszy, motetów, muzyki do dramatów o św. Antonim Padewskim i św. Cecylii oraz śpiewów liturgicznych na chór *a cappella*²¹.

Ze sławnej muzycznej rodziny Kawuloków na Zaolziu pochodził kompozytor, organista i chórmistrz **Jan Gawlas** (1901—1965). Był on absolwentem Lwowskiego Konserwatorium Muzycznego, a w latach 1923—1965 prowadził działalność pedagogiczną, kompozytorską i organizacyjną w śląskich szkołach muzycznych w Cieszynie i w Katowicach. Jest autorem szeregu opracowań folkloru śląskiego, kompozycji organowych, a przede wszystkim licznych utworów chóralnych²².

Związany ze Śląskiem Cieszyńskim **Jerzy Hadyna** (1888—1968)²³ — pianista, folklorysta, dyrygent, kompozytor i działacz muzyczny, wniósł swój wkład w rozwój twórczości wokalnej Śląska jako zbieracz pieśni ludowych; gromadził je przez wiele lat i opracowywał dla różnych zespołów oraz chórów. Skomponował także opery ludowe: *Śpiący rycerze*, *W Cieszowym Grodzie*, *Kwiat paproci*, *Czarodziejki spod Czantorii* i śpiewogrę *Cieszymir*.

Od roku 1910 do wybuchu II wojny światowej komponował **Karol Hoppe** (1883—1964) — także organista i pedagog. Znany jest głównie jako twórca wokalnej muzyki religijnej. Jego autorstwa są 2 pasje, 7 mszy w tym jedna żałobna — *Requiem*, kilka motetów i pieśni chóralnych.

Szczególną rolę w muzyce polskiej XX wieku odegrał związany od roku 1929 z konserwatorium, a później PWSM w Katowicach **Bolesław Szabelski** (1896—1979). Wybitny kompozytor, organista i pedagog był jednym z założycieli tzw. śląskiej szkoły kompozytorskiej. Twórczość Szabelskiego wyraźnie pokazuje możliwość zastosowania ogólnej poetyki neoklasycznej z równoczesnym rozwijaniem współczesnej techniki kompozytorskiej²⁴.

²⁰ J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna...*, s. 153.

²¹ Ibidem, s. 192.

²² J. Cybulska-Gabrys: *Sylwetki muzyków cieszyńskich w świetle uwarunkowań społecznych*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej...*, s. 17—19.

²³ S. Hadyna: *Jerzy Hadyna a kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej...*, s. 49—56.

²⁴ G. Michalski: *Nowa muzyka. Do wybuchu drugiej wojny światowej*. W: *Dzieje muzyki polskiej*. Red. T. Ochlewski. Warszawa 1983, s. 162.

Spośród wokalnych utworów przedwojennych kompozytora wymienić należy przede wszystkim *II Symfonię* z chórem i głosem sopranowym.

Jeszcze jednym wybitnym reprezentantem polskiego neoklasycyzmu, odnoszącym spektakularne sukcesy, był absolwent Śląskiego Konserwatorium Muzycznego, kompozytor i skrzypek **Michał Spisak** (1914—1965)²⁵. Na Śląsku działał do roku 1937, później natomiast wyjechał do Paryża, studiował u Nadii Boulanger. W Paryżu pozostał do końca życia. Z utworów wokalnych, skomponowanych w okresie jego pobytu na Śląsku, odnajdujemy wyłącznie pieśni (m.in. *Trzy pieśni kurpiowskie* na głos i kwartet smyczkowy).

Religijna twórczość wokalna pojawia się w kompozycjach braci **Leona** (1900—1980) i **Wendelina** (1888—1974) **Świerczków**. Obaj byli księżmi, obaj byli związani z krakowską szkołą muzyczną, działali przez wiele lat na terenie Górnego Śląska. Z zachowanych kompozycji warto wymienić 4 msze i 4 okolicznościowe kantaty Leona Świerczka oraz około 500 pieśni religijnych, a także *Kantatę wielkanocną* i *Śpiewnik młodzieży polskiej* Wendelina Świerczka²⁶.

Niezwykle wielokierunkową aktywnością wykazywał się pochodzący z Lubelszczyzny **Stefan Ślązak** (1889—1957). Absolwent warszawskiego Konserwatorium Muzycznego z klasy śpiewu i kompozycji był jednocześnie reżyserem teatralnym, organistą, dyrygentem, chórmistrzem, kapelmistrzem, publicystą i sprawnym organizatorem życia muzycznego na Górnym Śląsku. Do jego kompozycji wokalnych należą: kantata *Piastowie na Śląsku*, operetki i wodewile, wiele pieśni solowych i chóralnych, oratorium *Feria Sexta* i — przede wszystkim — pierwsza śląska opera zatytułowana *Silesiana*²⁷.

Na uwagę zasługuje również postać **Oskara Zawiszy** (1878—1933) — księdza katolickiego, kompozytora, działacza oświatowego i kulturalnego, etnografa i historyka działającego na Śląsku Cieszyńskim. Do jego kompozycji wokalnych należą: *Śpiewnik górniczy* i opery — *Dożynki*, *Święta Barbara*, *Czarne diamenty*²⁸.

Do grona kompozytorów śląskich, w których twórczości odnajdujemy kompozycje wokalne, należą także: **ks. Robert Gajda** (1890—1952) — autor hymnów, pieśni, oratorium o św. Janie Chrzcicielu, mszy, ofertoriów, **Władysław Macura** (1896—1935)²⁹ — twórca opery do słów Lucjana Rydla *Zaczarowane koło*, **Andrzej Hławiczka** (1866—1914) — autor muzyki do wodewilów Jana Wałaskiego *Wesele cieszyńskie*, *Pod Czantorią*, *Na Andrzeja* oraz **Karol Hławiczka** (1894—1976), **Marcin Kamiński**

²⁵ Ibidem, s. 138.

²⁶ J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna...*, s. 138.

²⁷ Ibidem, s. 208.

²⁸ J. Cybulska-Gabryś: *Sylwetki muzyków...*, s. 8.

²⁹ L. Baranowska: *Władysław Macura — życie i twórczość*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej...*, s. 70—79.

(1913—1990), **Faustyn Kulczycki** (1894—1960), **Władysława Markiewiczówna** (1900—1982), **Antoni Poćwierz** (1909—1989), **Tadeusz Prejzner** (1903—1944), **Paweł Pustówka** (1879—1969), **Stanisław Ignacy Rączka** (1893—1971), **Zdenko Karol Rund** (1889—1962)³⁰ i **Stefan Marian Stoiński** (1891—1945) — kompozytorzy pieśni solowych i chóralnych³¹.

W różnorodnym i obfitym dorobku kompozytorów śląskich muzyka wokalna nie stanowi zjawiska istotnego, nie jest jednak traktowana marginalnie. Niewątpliwie najpokaźniejszą jej część stanowią utwory chóralne, co zaznacza się szczególnie w twórczości kompozytorów związanych z tzw. nurtem cieszyńskim. Działalność kompozytorska twórców śląskich omawianego okresu ma cechy wiążące ją z trzema obszarami. Pierwszy z nich dotyczy sporej ilości utworów, głównie wokalnych, ujawniających wpływy neoromantyczne powiązane z elementami polskiej muzyki narodowej. Drugi obszar wskazuje na intensyfikację aktywności kompozytorskiej, głównie w zakresie stosowanego warsztatu i prób zbliżania się do obowiązujących wówczas prądów europejskich: neoromantyzm wyznacza tu podstawową linię rozwoju, zaś w zakresie form dominują dzieła wokально-instrumentalne. I w końcu obszar trzeci, charakteryzujący się stylem neoklasycznym, z pojawiającymi się formami oratoryjno-symfonicznymi i scenicznymi.

Ewolucja stylistyczna i warsztatowa muzyki lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, widoczna także w twórczości wokalnej wskazanych kompozytorów środowiska śląskiego, biegnie od kierunku neoromantycznego końca XIX wieku do początkowego neoklasycyzmu. W takiej estetyce wychowywał się, kształcił i komponował Jan Sztwiertnia.

³⁰ L. Markiewicz: *Zdenko Karol Rund (1889—1962). Kapelmistrz, kompozytor, pedagog*. Katowice 1997.

³¹ J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna...*, s. 124—136.

Jan Sztwiertnia – człowiek i dzieło

Rys biograficzny

„Co za bogactwo tematów w tym młodym utalentowanym muzyku. W jego utworach śpiewa cała ziemia Cieszyńskiego Śląska. Za tę miłość do rodzonej ziemi, do szumiących lasów, zginął męczeńską śmiercią — kompozytor nieznany [...]”¹. Tak w 1945 roku o Janie Sztwiertni pisał na łamach krakowskiego „Dziennika Polskiego” wybitny kompozytor Jan Maklakiewicz. Spotkali się jeszcze przed wojną, latem 1939 roku, gdy Maklakiewicz odwiedził Sztwiertnię w jego wiślańskim mieszkaniu². Zainteresowanie uznanego kompozytora młodym muzykiem wynikało zapewne z sukcesu, jaki kompozycja Sztwiertni, kantata *Rycerze*, odniosła na Ogólnopolskim Zjeździe Chórów Polskich w Gdańsku w 1938 roku. Co więcej, obaj twórcy czerpali inspiracje z muzyki ludowej. Dla początkującego kompozytora, studenta katowickiego konserwatorium, była to także szansa na potwierdzenie wartości swoich dzieł. Maklakiewicz został chyba ostatnim recenzentem twórczości żyjącego Sztwiertni. Szansę na karierę odebrał kompozytorowi wybuch II wojny światowej, który zniweczył plany i nadzieje, jakie w wiślańskim muzyku pokładano.

Jan Sztwiertnia urodził się 1 czerwca 1911 roku w Ustroniu-Hermanicach na Śląsku Cieszyńskim. Był nieślubnym synem Marianny Sztwiertni, robotnicy huty w Trzyńcu i inżyniera trzynieckiego zakładu, Jana Dominika, którego jednak kompozytor nigdy nie poznał.

Kiedy w 1917 roku przyszedł na świat jego brat — Oskar, Janka oddano na wychowanie do wuja — Karola Sztwiertni. Obowiązek utrzymania chłopca w dobie kryzysu gospodarczego z 1921 roku, głodu, bezrobocia

¹ J. Maklakiewicz: [Artykuł o Janie Sztwiertni]. „Dziennik Polski”, 6.08.1945.

² Program koncertu dla uczczenia 30. rocznicy tragicznej śmierci kompozytora Jana Sztwiertni — aula PWSM, Katowice, 16 grudnia 1970.

i inflacji, przerósł nieco krewnego z Hermanic. Od tej chwili dzieciństwo Jana Sztwiertni związane było z ewangelickim Domem Sierot w Ustroniu. „Zdrowy, ma dwa ubranka i butki. Matka nie wywiera dobrego wpływu, za bardzo go pieściła, trochę obdarty! Majątku nie ma żadnego”³ — tak brzmiała notatka dotycząca nowego wychowanka, zamieszczona w księdze ewidencyjnej, a sporządzona została podczas przyjęcia.

Mimo rozdzielenia chłopiec nie stracił uczuciowego kontaktu z matką, zawsze wypowiadał się o niej z pełnym ciepła uwielbieniem, ona zaś starała się odwiedzać go jak najczęściej, nazywając „swoim jedynym uśmiechem”. Chłopak rozpoczął naukę w Szkole Powszechnej nr 2 w Ustroniu. Uczył się bardzo dobrze, a nauczyciel Paweł Wałach zwrócił uwagę na jego słuch absolutny i duże zdolności muzyczne. Szkolny kolega, Józef Pilch, wspominał: „Lubił [Sztwiertnia — H.M.] śpiewać i grać, na organkach wygrywał każdą melodię, do innych instrumentów nie miał dostępu”⁴. Inni dodawali: „[...] cichy, skromny, fizycznie słaby, niezwykle inteligentny i pracowity”⁵. Opiekunowie Domu Sierot z księdzem Pawłem Nikodemem na czele, chcąc zapewnić Jankowi przyszłość, postanowili, że zostanie nauczycielem. W 1925 roku chłopak rozpoczął więc naukę w Seminarium Nauczycielskim w Cieszynie-Bohrku. W tym samym czasie umarła nagle jego matka, wkrótce potem Sztwiertnia przeniósł się do Cieszyna. Jednak już w dwa lata później powrócił do ustroniańskiego sierocińca, skąd dojeżdżał na codzienne wykłady.

Podczas studiów w Cieszynie uczył się przedmiotów pedagogicznych i regularnie pobierał lekcje muzyki. Grał na skrzypcach, fortepianie i organach, poznawał zasady muzyczne oraz podstawy kompozycji, studiował samodzielnie harmonię, kontrapunkt, elementy instrumentacji i grę na wiolonczeli. Wiedzę muzyczną przekazywali mu tak znakomici nauczyciele jak Karol Hławiczka⁶ i Alfred Nohel. Pierwsze jego kompozycje rodziły się z zadziwiającą łatwością. Muzyczne zajęcia wypełniały każdą wolną chwilę, godzinami improwizował na organach czy fortepianie. „[...] pisał ze słuchu. Pamięć muzyczną miał fenomenalną. Potrafił cały utwór przemyśleć w czasie samotnych wędrówek po górach, a po powrocie zapisywał go w takiej samej formie i układzie harmonicznym prawie bez błędu”⁷. Również przerwy w nauce spędzał pracowicie. W liście do Karola Pieczki Sztwiertnia pisał: „[...] lwia część wakacji pochłoneła mi kompozycja. Na-

³ Archiwum Ewangelickiego Domu Sierot znajduje się w Ewangelickim Urzędzie Parafialnym w Ustroniu.

⁴ I.T. Sławińska: *Opowieść o zapomnianym kompozytorze. W 60-lecie urodzin Jana Sztwiertni*. „Trybuna Robotnicza”, 3—4.04.1971.

⁵ J. D r o z d: *Jan Sztwiertnia*. W: *Udział ewangelików śląskich w polskim życiu kulturalnym*. Warszawa 1974, s. 191

⁶ L. Witkowski: *Karol Hławiczka*. „Życie Muzyczne” 1977, nr 6, s. 23.

⁷ S. H a d y n a: *Jan Sztwiertnia*. W: *Kalendarz cieszyński na rok 1992*. Cieszyn 1991, s. 130.

pisalem 8 pieśni na chór mieszany [...] dopiero teraz przerzuciłem się do pieśni do słów poetów śląskich: Grima, Kubisza. Kilka duetów i wariacji fortepianowych i jestem w toku pisania kwartetu fortepianowego, skrzypce I i II, altówka, czelo i fortepian i nie wiem, czy zdążę go przez tę resztę wakacji dokończyć. Wprawdzie mam już prawie 250 taktów dla każdego instrumentu, przecież jest to żmudne pisanie takiej partytury, mimo wszystko pociąg do pisania jest...”⁸.

Niepozorny przyszły nauczyciel wyglądać musiał dość oryginalnie: „[...] bardzo wysoki blondyn, nadmiernie chudy, a nawet mizerny z drucianymi okularami na nosie, w ubraniu przeważnie ze starszego sąsiada, w długim starym płaszczu, z grubą, zawsze wypchaną teczką pod pachą. Zawsze zamyślony — budził u złośliwców lekceważenie i kpiny. Jednak kto z nim bliżej obcował, prędko przekonywał się o jego wartości, a jego zawsze poważne niebieskie oczy, chociaż schowane za drucianymi okularami, budziły szacunek i sympatię”⁹.

W 1930 roku Jan Sztwiertnia uzyskał maturę w Seminarium Nauczycielskim i objął posadę nauczyciela w małej, jednoklasowej szkole w Wiśle-Równym pod Baranią Górą. Trzyletni pobyt na odludziu stał się dla terminującego nauczyciela i dojrzewającego muzyka niezwykle owocny. Praca pedagogiczna, studiowanie literatury muzycznej czy w końcu wielogodzinne samotne spacery wśród beskidzkich stoków pochłaniały Sztwiertnię bez reszty. „Znosił w te góry książki i nuty, uczył się, śleczął przy detektorze łowiąc w nim pilnie koncerty”¹⁰. Tutaj też zachwycił się folklorem góralskim, który później tak mocno wpisał się w jego twórczość. „Wśluchuje się w poszum cienistych lasów i plusk wody Białej Wiselki, upaja się spokojem i swobodą życia górali i baców, wypasających swoje trzody owiec na sałaszach, trąbiących wieczorami przeciągłe melodie na długich trombitach”¹¹. Dysponując jedynie skrzypcami, zaczął komponować. Tam również poznał swoją przyszłą żonę, córkę gospodarzy z sąsiedztwa, u których się stołował. 15 sierpnia 1933 roku odbyło się wesele Jana Sztwiertni z górką Ewą Wantulok. Od 1 września zmieniło się także miejsce pracy kompozytora. Przez rok uczył w czteroklasowej Szkole Powszechnej w Wiśle-Głębcach, by w roku 1934 związać się na dłużej z siedmioklasową Szkołą nr 1 w Wiśle-Centrum. Zakupione pianino i radio pozwoliły intensywniej jeszcze wkroczyć Sztwiertni w muzyczny świat. Wkrótce podjął również pracę organisty w wiślańskim kościele ewangelickim. Z tego okresu pochodzi także jego list do przyjaciela Jana Brody,

⁸ Z listu Jana Sztwiertni do Karola Pieczki, 24 sierpnia 1929 r. Rękopis w zbiorach rodziny Jana Brody.

⁹ J. D r o z d: *Wspomnienie o Janie Sztwiertni*. W: *25 lat Państwowej Szkoły Muzycznej w Cieszynie*. Cieszyn 1959, s. 32.

¹⁰ I. T. S ł a w i ŋ s k a: *Opowieść o zapomnianym kompozytorze...*

¹¹ J. D r o z d: *Jan Sztwiertnia — kompozytor śląski*. „Kalendarz Ewangelicki” [Cieszyn] 1962, R. 75, s. 80.

jakże szczerze ujmujący wewnętrzny imperatyw, by komponować... „Tóż u mnie się ta bestyjo Euterpe osiedliła. Komornego nie płaci ino bydlę wyje i grzmi trąbami jerychońskimi, operuje całą paletą barw orkiestrowych, to ryczy, to przycicha, to znowu gra siatką kunsztownie splecionej polifonii. I wyobraż sobie, że ja muszę podług tego tańczyć, muszę! Czasem skacze jak wariat z rozkoszy, jaką te pierońskie dźwięki w głowie mej wzniesają Głupie i straszne — co? Można zwariować — co? Ale żyje się z tym, a nawet próbuje się coś tam pisać. A właściwie myślę — po co mi to pisanie? Kto ma z tego korzyść? A jednak: ja muszę pisać; skłania mnie do tego siła wewnętrzna”¹².

Mimo sporej liczby kompozycji Sztwiertnia uznał, że skromna dawka wiedzy muzycznej zdobyta w seminarium i pilna praca własna nie wystarczą. Podjął więc decyzję o wstąpieniu do cieszyńskiej Szkoły Muzycznej¹³. Tam zetknął się ze Stanisławem Hadyną, który po latach wspominał: „[...] był jakiś dziwny, jakby lękający się czegoś czy kogoś, lekko przygarbiony, szczupły, a może nawet chudy o pociągłej twarzy na wydatnym cienkim i ostrym nosie, na którym spoczywały okrągłe okulary — powiększające wyraz zdziwienia i jakby niepokoju w jego oczach. Był zarazem zamknięty w sobie i poważny, co czyniło go jeszcze starszym niż był naprawdę”¹⁴. Sztwiertnia rozpoczął naukę u wybitnych pedagogów katowickich: Aleksandra Brachockiego. Tadeusza Prejznera. Już roczna nauka zaowocowała przyjęciem do Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach, gdzie podjął studia w zakresie pedagogiki muzycznej i kompozycji. Choć sprawiał wrażenie raczej niepozornego ucznia, dla szkolnych towarzyszy nigdy pospolitym nie był. Koledzy o jego muzyce mówili: „Było w tym coś nowego, otwartego, zdrowego jak opalona twarz bacy idącego po gróniu z kłobukiem zasuniętym na tył głowy, aby słońeczko świeciło. Ciupaga w ręce, krok elastyczny i mocny! [...] tym czuć góry!”¹⁵

Rozpoczął się niezwykle pracowity okres w życiu kompozytora. Praca w szkole zajmowała około 30 godzin tygodniowo, na zajęcia dojeżdżał do Katowic, zaś będąc już wówczas ojcem dwóch synów: Jana i Bolka, miał całkiem sporo obowiązków rodzinnych. „Dzień miał co do godziny zaplanowany i z żelazną wolą ten plan realizował. W jego kalendarzu były odnotowane tygodniowe zajęcia — tylko przy takiej dyscyplinie zdołał do czegoś dojść”¹⁶. Wiele czasu poświęcał słuchaniu audycji radiowych, robiąc notatki

¹² J. Broda: *Wspomnienie o Janku Sztwiertni — z okazji odświeżenia pomnika Sztwiertni w Ustroniu 12 IX 1995 r.* [Maszynopis w zbiorach rodziny Jana Brody w Skoczowie]. Ustroń 1995, s. 4.

¹³ E. Baron: *Wertując kroniki i publikacje jubileuszowe PSM im. I.J. Paderewskiego w Cieszynie. W: 60 lat Państwowej Szkoły Muzycznej im. Ignacego Paderewskiego w Cieszynie.* Cieszyn 1994, s. 23.

¹⁴ S. Hadyna: *Jan Sztwiertnia...*, s. 128.

¹⁵ Ibidem, s. 129.

¹⁶ I.T. Sławińska: *Opowieść o zapomnianym kompozytorze...*

we własnych materiałach nutowych, analizując i przegrywając interesujące go fragmenty na fortepianie. Pochłaniała go głównie twórczość symfoniczna, choć czasami lubił także posłuchać jazzu. Przede wszystkim jednak poświęcał się komponowaniu. Powstawały pieśni, utwory chóralne i kameralne, jako organista sięgał też nierzadko do tematyki religijnej. „Często zdarzało się tak, że nad ranem odkładał pisaną partyturę, by na następnej nocy ciągnąć dalej. Na odpoczynek nie było wiele czasu”¹⁷.

W okresie studiów Sztwiertnia prowadził też rozległą działalność społeczną, udzielając się jako reżyser teatrów amatorskich czy dyrygent chórów. Próbował także swoich sił jako aktor, występując głównie w rolach komediowych czy charakterystycznych. Wraz ze swym przyjacielem Jerzym Drozdem¹⁸ stworzył w 1935 roku Grupę Regionalną, by później, dzięki jej działalności, przenieść w Beskidy „Święto Gór”, imprezę wzorowaną na analogicznym festiwalu folklorystycznym odbywającym się w Zakopanem. Co ciekawe, dał się poznać również jako autor artykułów prasowych. Jesienią 1935 roku na łamach „Głosu Młodzieży Ewangelickiej” ukazała się jego dwuodcinkowa rozprawa: *Muzyka polska w niebezpieczeństwie*. Jego teksty publicystyczne, rysunki, zapiski nutowe znaleźć można także w księdze Stowarzyszenia „Akord”, którego — wraz z Janem Brodą, Janem Taciną, Adamem Sławiczkiem i innymi — był współzałożycielem¹⁹.

Sztwiertnia jest ponadto autorem patriotycznych tekstów niektórych swoich pieśni, takich jak: *Z pieśnią, Śpiew wolności czy Hasło młodzieży*. Oto cytat z *Hasła młodzieży*:

Ta pieśń pobudką gra,
do czynu wzywa nas,
do walki z burzą prze,
roztacza piękna czar,
w zbolące wnętrza serc,
promienie szczęścia śle²⁰.

Artystyczne zdolności kompozytora sięgały jeszcze dalej. W wolnych chwilach, z równie wielką co muzyce pasją, oddawał się malarstwu. W jego pracowni miał wisieć autorski obraz przedstawiający długą błotnistą ścieżkę, wijącą się wśród moczarzysk, pod niebem pełnym niskich chmur²¹. Ta droga była chyba mottem jego własnego, trudnego i bardzo krótkiego życiowego szlaku.

¹⁷ J. D r o z d: *Jan Sztwiertnia*. W: *Udział ewangelików śląskich w polskim życiu kulturalnym*. Warszawa 1974, s. 193.

¹⁸ H. M i ś k a: *Jerzy Drozd (1907—1981) w setną rocznicę urodzin*. „Śląsk” 2007, nr 7, s. 55.

¹⁹ 12-osobowe stowarzyszenie Akord powstało 1929 roku i postawiło sobie za cel ochronę kultury materialnej i duchowej regionu.

²⁰ Cyt. za: J. D r o z d: *Jan Sztwiertnia*. W: *Udział...*, s. 193.

²¹ J. S ł a w i c z e k: *U wiślańskiego kompozytora*. „Zaranie Śląskie” 1937, nr 13, z. 3, s. 218.

W 1939 roku Jan Sztwiertnia ukończył Wydział Pedagogiczny katowickiego konserwatorium, a w zakresie kompozycji przeszedł na kurs najwyższy. W czerwcu tego roku odbył się też w auli uczelni jego koncert kompozytorski²². Sukces musiał być wielki, skoro władze województwa śląskiego przyznały mu stypendium na dalsze studia muzyczne w Paryżu. Zaś z ust jednego z jego uczelnianych pedagogów, zamordowanego później w obozie koncentracyjnym w Majdanku, Tadeusza Prejznera, padło pamiętne zdanie: „Ten się w Europie nie zmieści”.

Wybuchła wojna i Sztwiertnia został pozbawiony posady nauczyciela. W kwietniu 1940 roku, wraz z innymi przedstawicielami miejscowej inteligencji, został w Wiśle aresztowany przez gestapo. „Początkowo nie myśleliśmy o obozie — wspomina jego obozowy towarzysz, także nauczyciel, Adam Zyder — z Wisły przewieźli nas do fabryki Kohna w Cieszynie, stamtąd do Dachau. W obozie posegregowano nas, fachowcy: elektrycy, murarze, stolarze, pozostali w Dachau, reszta, a wśród nich humaniści, skierowani zostali do Gusen. Ten obóz trzeba było dopiero budować, warunki były tragiczne. Praca w kamieniołomie trwała od szóstej rano do siódmej wieczorem. Wyrabane bloki kazano nam przenosić dwa kilometry do budowy drogi. Przy takiej pracy, po dwóch tygodniach zostawał z człowieka cień. Najgorsza stała się czerwotka dziesiątkująca ludzi. Z Janem Sztwiertnią widywałem się tylko przelotnie. Byliśmy w różnych blokach. Został z niego szkielet. Wszyscy ważyliśmy po 42 kg, choć nie należeliśmy do ułomków. Nigdy nie narzekał, był niezwykle wytrzymały i spokojny, żył dalej muzyką, pisał nuty swoich kompozycji na świstkach papieru”²³. Inny współwięzień Andrzej Wantuła, późniejszy biskup ewangelicki, tak opisywał ostatnie dni Jana Sztwiertni „[...] młody kompozytor w lipcu zachorował na czerwonkę. Pewnego dnia nie potrafił już zwlec się na plac apelowy, nie czuł okładających go kijów. Przyskoczyli koledzy i nie zważając na razy, pomogli mu wywlec się z baraku i podtrzymywali go w kolumnie, maszerującej do kamieniołomów. Tam zdołano go zadekować w stosie progów kolejowych, gdzie przeleżał do popołudniowego apelu. Potem udało się Sztwiertnię zaprowadzić do baraku i położyć do barłogu. Odkrył go jednak sztubowy, zrzucił na podłogę, kopniakami wypchnął do przedsiionka, wcisnął w błoto, gdzie Jan Sztwiertnia zmarł”²⁴. Był 29 sierpnia 1940 roku, kompozytor przeżył zaledwie 29 lat. Tragizmu dodaje fakt, iż aresztowanie kompozytora było najprawdopodobniej pomyłką, na co wskazywać może wypowiedź Ludwika Brożka: „[...] agenci gestapo mieli aresztować innego Jana Sztwiertnię, który mieszkał w Goleszowie, a wmieszany był w sprawy, które mocno interesowały władze niemieck-

²² J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922—1939*. Katowice 1994, s. 207.

²³ I.T. Sławińska: *Opowieść o zapomnianym kompozytorze...*

²⁴ Ibidem.

kie”²⁵. W 1940 roku, tuż przed aresztowaniem, opowiadał swój dziwny sen. „Oto widział korowód trumien, a sam znajdował się w jednej z nich. Słyszał dźwięk kajdan, które swymi zgrzytami zbudziły go z koszmarnego snu. Postanowił uciekać, ale nie zdążył”²⁶. Prochy Jana Sztwiertni spoczęły w nekropolii wiślańskiej na Gróniczku, gdzie znajdują się także groby Jerzego Drozda i Stanisława Hadyny.

Działalność kompozytorska

Działalność kompozytorską rozpoczął Jan Sztwiertnia dość wcześnie. Pierwsze utwory, pieśni solowe i chóralskie oraz drobne utwory instrumentalne powstały jeszcze podczas nauki w Seminarium Nauczycielskim. W 1930 roku skomponowane zostały wariacje na temat śląskich pieśni ludowych. Dwa lata później kompozytor rozpoczął pracę nad swoim widowiskiem scenicznym *Śałasznicy*, które — choć ukończone w kilka miesięcy — wraz z dojrzewaniem muzycznym kompozytora wciąż było poprawiane i uzupełniane.

Dostrzeżono go jeszcze przed studiami kompozytorskimi. W 1936 roku 25-letniego artystę tak przedstawiał Jan Maklakiewicz: „Jan Sztwiertnia swoje wykształcenie muzyczne zawdzięcza samemu sobie, własnej pracowitości, zapalowi i wielkiej miłości do sztuki. Każdą wolną chwilę od zawodowych zajęć spędza bądź to na studiowaniu dzieł takich mistrzów jak Moniuszko, Chopin, Karłowicz, Wagner, Strauss itd., bądź to na komponowaniu pieśni lub utworów orkiestrowych. W długie, zaśnieżone wieczory wiślane, odgrodzony od świata uśpionymi górami, Jan Sztwiertnia słucha radia, co w dużej mierze przyczyni się również do pogłębienia jego wiedzy muzycznej i utrzymaniu kontaktu z szerokim oddechem Sztuki”²⁷.

Prawdziwą eksplozję jego twórczości dało się zauważyć w czasie studiów w Śląskim Konserwatorium Muzycznym. Nowe możliwości warsztatowe sprawiały, że twórca sięga po ambitniejsze formy muzyczne; pisał poemat symfoniczny *Śpiący rycerze w Czantorii*, opartą na skali 5-tonowej *Suitę beskidzką* na chór z fortepianem, czy wreszcie *Stylizowane tańce śląskie na orkiestrę symfoniczną*²⁸. Wiemy z przekazów, że miał też pomysły na komponowanie innych dzieł symfonicznych, do których przygoto-

²⁵ W. Oszełda: *Nie doczekał światowej sławy*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1965, nr 8.

²⁶ S. Hadyna: *Jan Sztwiertnia...*, s. 130.

²⁷ J. Sławiczek: *U wiślańskiego kompozytora...*, s. 218.

²⁸ B. Gieburowska-Gabryś: *Muzyka instrumentalna Jana Sztwiertni*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne*. Katowice 1977, s. 59.

wywał treść literacką (*Zabawa w karczmie, Góralska nostalgia*)²⁹. Powstały także liczne utwory fortepianowe czy kameralne na różne składy: instrumentów dętych czy na trio fortepianowe. W liście do swojego przyjaciela pisał: „Komponowanie zajmuje mi każdą wolną chwilę, [...] u mnie wieczna pisanina: 4—5 stron fortepianowej kompozycji, 2—3 polifonicznych (fugi, preludia), 3—4 stron partytury orkiestry symfonicznej i tyleż samo dętej. Więc policz. Poza tym gram i tygodniowo trzeba także przećwiczyć kilkanaście stron. Poza tym sprawy szkolne, chóry itd. itd.”³⁰.

Rękopisy Jana Sztwiertni cechuje niezwykła staranność. Jerzy Drozd tak wspomina jego kompozytorskie zmagania: „Kiedy siadał do pisania, utwór miał już zwykle gotowy w głowie, nie potrzebował poprawiać. Nie miał żadnych trudności w przelewaniu na papier swych pomysłów. Rzeczy dojrzałe potrafił tworzyć dosłownie na poczekaniu, poprawki robił od ręki. Potrafił pisać równocześnie cztery dzieła — poemat symfoniczny, [...] miniaturki, pieśni chóralne, jedno drugiemu nie przeszkadzało. Skomponował kiedyś utwór dla naszego chóru, *Suitę beskidzką*, nie wychodziła na próbach, czegoś jej brakowało. Błyskawicznie dopisał całe partie fortepianu i tak jedna z najciekawszych jego kompozycji powstała jako przysłowiowe piąte koło u wozu. Przy swych zdolnościach i pracowitości byłby doszedł do wielkich rzeczy”³¹.

Niezwykłe miejsce w dorobku kompozytorskim Jana Sztwiertni zajmuje chóralna pieśń — kantata *Rycerze*. Kompozycja przeznaczona głównie dla ruchu amatorskiego przyniosła autorowi ogromną popularność. W 1938 roku na Zjeździe Chórów Polskich w Gdańsku utwór ten uplasował się na III miejscu pod względem liczby wykonan. Jan Maklakiewicz tak rekomendował *Rycerzy* na łamach czasopisma „Chór”: „Utwór o charakterze kantaty. Powabny, pełen bohaterskiego nastroju, nadaje się do wykonania na akademiach, uroczystościach okolicznościowych. Przez swoją melodyjność, łatwość układu, która raczej jeszcze podnosi jego efektywną piękność, z pewnością wejdzie do stałego repertuaru naszych licznych zespołów chóralnych [...]. Naszej redakcji pierwszej przypada w udziale satysfakcja wprowadzenia na drogę, kto wie, czy nie przyszłej sławy kompozytorskiej, młodego do tej pory zupełnie nieznanego polskiego muzyka, Jana Sztwiertni”³².

Z tego okresu pochodzą też skomponowane dla chórów Związku Ewangelickiej Młodzieży województwa katowickiego *Bóg moją pieśnią* do słów Christiana Gellerta, *Błogosławiona niechaj będzie wiosna* z własnym tekstem, czy choćby *Gdzie pójdziesz Ty, tam pójde ja*. Sztwiertnia jest także

²⁹ J. Sławiczek: *U wiślańskiego kompozytora...*, s. 218.

³⁰ Z listu do Jerzego Drozda. Wiśła 4 kwietnia 1938. Rękopis w zbiorach rodziny Jerzego Drozda.

³¹ I.T. Sławińska: *Opowieść o zapomnianym kompozytorze...*

³² Cyt. za: J. Sławiczek: *U wiślańskiego kompozytora...*, s. 218.

autorem hymnu polskich ewangelików *My dziedzicami* do słów ks. Pawła Sikory. Inne utwory chóralne są opracowaniami pieśni ludowych Śląska Cieszyńskiego (m.in. *W olszynie*, *Dolina*, *Cosik w lesie*). Podobny charakter ma też zbiór napisany na głos solowy z fortepianem *Pieśni ludowe śląskie*. Sam Sztwiertnia zajmował się także zbieraniem ludowych pieśni. W wydanym przez Polską Akademię Umiejętności II tomie zbioru Ligęzy i Stoińskiego znaleźć można utwory zebrane przez kompozytora, takie jak: *Czerwona szateczka, modre piski na krzyż* — Wisła 1936, *Szła dziewczeczka po wodę* (dwie wersje) — Wisła 1936³³. Niewykluczone, że utworów zebranych przez Sztwiertnię było więcej. Na folklorze oparta jest także *Wiązanka tańców śląskich* opracowana przez kompozytora na fortepian w 1935 roku. „Nie zna Beskidów ten, kto nie zna pieśni Jana Sztwiertni. Jego język muzyczny wydiera górą ich odwieczne tajemnice, uskrzydla wyobraźnię, wydobywa gdzieś z głębi serc uczucie uwielbienia piękna natury. Jego pieśni rozbrzmiewają całym bogactwem tonacji, przemawiają niezwykłością doznań, wyrosłych z przeżywanych napięć harmoniczych. Politonalność zda się wypełniać wszystkie szczeliny naszej jaźni, stąpić w ludzkich sercach uczucia nieżyłkowe, wszystko, co w człowieku złe”³⁴.

Niektóre z kompozycji Jana Sztwiertni zachowały się do czasów dzisiejszych tylko fragmentarycznie. Mam tu na myśli przede wszystkim *Symfonię organową*, którą zrekonstruował Julian Gembalski. Prawykonanie tego utworu odbyło się po blisko pół wieku od jego skomponowania, podczas VI Dni Muzyki Organowej w Wiśle w 1982 roku. „Rękopiśmienny szkicowy kształt dzieła niesie muzykę pełną silnych, kontrastowych ekspresji, bez wątplenia religijną, mimo iż *Symfonia* ma charakter absolutny. Zapis nie dochował się w całości i rzecz usłyszeliśmy w rekonstrukcji — jakże adekwatnej stylistycznie — Juliana Gembalskiego”³⁵.

Podobnie rzecz się miała z dwoma utworami na trio fortepianowe: *Air* i *Kołysanka*. Do zachowanych głosów skrzypiec i wiolonczeli Ryszard Gabrys dokomponował brakujące partie fortepianu. „W *Air* jest to właściwie jakby mój własny utwór na fortepian — powiedział kompozytor — funkcjonujący równolegle w zgodzie harmoniczej, rytmicznej i melodycznej obok tego, co podał Sztwiertnia w smyczkach. Ja postanowiłem w hołdzie Sztwiertni napisać dla fortepianu coś w rodzaju komentarza, który jest partią koncertującą na tle smyczków. Natomiast w *Kołysance* staram się wnikać w intencje Sztwiertni, uchwycić cechy jego stylu i bardziej integralnie powiązać partię fortepianu ze smyczkami”³⁶.

³³ *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 2: *Pieśni balladowe o zalotach i miłości*. Wydali i komentarzem zaopatrzyli J. Ligęza, S.M. Stoiński. Kraków 1938.

³⁴ W. Oszełda: *Nie doczekał światowej sławy*. „Głos Ludu” 1976, nr 107, s. 4.

³⁵ R. Gabrys: *VI Dni Muzyki Organowej w kościele ewangelickim w Wiśle*. „Zwiąstun” 1982, nr 21, s. 316.

³⁶ M. Miśka: *Wywiad z Ryszardem Gabrysiem z dnia 10 maja 1983 r.* W: Eadem: *Z dziejów popularyzacji muzyki Jana Sztwiertni po roku 1945*. [Praca magisterska napisa-

Do wykonawczego życia przywrócony został również *Psalm XXIII: Pan jest moim pasterzem*, utwór w formie motetu na chór mieszany w stylu imitacyjnym, który Jerzy Drozd odnalazł w zeszytach kompozytora. Rękopis z zapisaną datą powstania: 12 października 1937 roku, zawiera 5 stron partytury³⁷.

Pomimo tak krótkiego okresu komponowania (główna jego część przypadła na jedno dziesięciolecie) Jan Sztwiertnia pozostawił po sobie prawie 100 utworów. Część bezpowrotnie zaginęła w zawierusze wojennej. Kompozytor zapisywał też pomysły muzyczne, będąc więźniem obozu³⁸, ale i te opusy przepadły zapewne na zawsze. W czasach powojennych muzyka Jana Sztwiertni została doceniona i była wielokrotnie prezentowana na żywo, jak również popularyzowana w audycjach radiowych i telewizyjnych. Już 23 lutego 1946 roku zorganizowano w teatrze cieszyńskim koncert jego kompozycji³⁹. Obok chóru Towarzystwa Śpiewaczego „Harmonia” wystąpili także: Eleonora Plackowska, Irena Myrdaczówna, Zofia Cichy, Jerzy Drozd, Emil Baron, Władysław Przybyła, a także Wojciech Smyk, profesor Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach. W rok później, 31 maja 1947 roku, podobną imprezę zorganizowano w auli katowickiej PWSM. Mowę wprowadzającą wygłosił Stanisław Hadyna. W 50. rocznicę urodzin, w czerwcu 1961 roku, koledzy i przyjaciele na murze wiślańskiego domu, w którym mieszkał i tworzył, zamieścili tablicę pamiątkową. Tablicę ku pamięci Jana Sztwiertni znajdziemy także w Akademii Muzycznej w Katowicach, w gmachu Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, a także na budynku szkoły w Wiśle-Równym.

Lata następne przyniosły sceniczne pokazy *Sałaszników*, prezentacje telewizyjne tego dzieła, a także liczne koncerty monograficzne poświęcone twórczości Jana Sztwiertni, jak choćby koncert w auli PWSM dla uczczenia 30. rocznicy jego śmierci. Największy jednak czas promocji dzieła kompozytora przypada na lata osiemdziesiąte. Wtedy to zrealizowano nową inscenizację opery ludowej *Sałasznicy*, nakręcono jej wersję filmową, odsłonięto pomniki kompozytora w Wiśle i Ustroniu dłuta Jana Hermi i Karola Kubali, a z inicjatywy nowo powstałego Towarzystwa Muzycznego im. Jana Sztwiertni zorganizowano konkurs kompozytorski jego imienia. Twórczość muzyczna kompozytora stała się również tematem sesji naukowej w Uniwersytecie Śląskim. Jego kompozycje na stałe weszły do repertuaru znakomitych śląskich solistów, m.in.: Juliana Gembalskiego, Michaliny Growiec, Jadwigi Papiernik czy pierwszego odtwórcy większości solowych utworów wokalnych — Jerzego Drozda. Muzykę baletową

na pod kierunkiem doc. Ryszarda Gabrysia. Maszynopis w archiwum Instytutu Muzyki Uniwersytetu Śląskiego]. Cieszyn 1983, s. 70.

³⁷ J. Drozd: *Jan Sztwiertnia...*, s. 197.

³⁸ I.T. Sławińska: *Opowieść o zapomnianym kompozytorze...*

³⁹ M. Kamiński: *Koncert kompozytorski Jana Sztwiertni w Cieszynie*. „Trybuna Robotnicza” 1946, nr 60, s. 6.

z *Sałaszników* prezentowała też kilkakrotnie na koncertach orkiestra Filharmonii Śląskiej, kompozycje Jana Sztwiertni ma w swoim repertuarze wiele śląskich zespołów chórальных z Akademickim Chórem Uniwersytetu Śląskiego „Harmonia” na czele. Legendę kompozytora podtrzymują także liczne wiersze o nim i jego muzyce autorstwa: Jana Sikory, Rudolfa Dominika, Aleksandra Widery, Władysławy Maryniok-Cieślarowej, Wilhelma Przeczka⁴⁰.

⁴⁰ R. G a b r y ś: „*Ten się w Europie nie zmieści*”. *O Janie Sztwiertni (1911—1949) pro memoria*. „Ewangelik” 2004, nr 3, s. 48.

Pieśni solowe na głos z fortepianem

Polska liryka wokalna w okresie od drugiej połowy XIX wieku do wybuchu II wojny światowej inspirowana była głównie nowymi tendencjami w literaturze, zrodzonymi z buntu przeciwko panującym uwarunkowaniom społecznym oraz dążeń do obrony pewnej swobody artystycznej. Poezja, odwołująca się w znaczącym stopniu do symboliki, próbuje odtąd wyrażać to, co niepoznawalne, przede wszystkim zaś wywoływać emocje¹. Również kompozytorzy coraz chętniej skłaniali się ku takim celom swojej sztuki. Skutkiem przyjęcia nowego programu stało się przede wszystkim doskonalenie warsztatu muzycznego i dbałość o podnoszenie jakości artystycznej we wszystkich wykorzystywanych gatunkach i formach muzycznych. Dotyczyło to oczywiście także i pieśni, której rola w kontekście europejskiej twórczości wokalne jest może mniej znacząca, jednakże stosunkowo wyraźnie zaakcentowana przez czołowych polskich kompozytorów. Cechą charakterystyczną utworów wokalnych tego okresu są jednolite teksty o typowej ekspresji poetyckiej, w których dominuje romantyczna wyobraźnia i nastrojowość oraz rodzimy folklor jako źródło inspiracji. W takiej atmosferze estetycznej rodził się charakter liryki wokalne Jana Sztwiertni.

Twórczość pieśniarska stanowi istotny element w całej spuściźnie kompozytorskiej Jana Sztwiertni. Jej spektrum emocjonalne niesie spore zróżnicowanie. Różnorodność dotyczy także warstwy melodycznej i fakturalnej, świadcząc o dużej inwencji twórczej kompozytora. W jego pieśniach solowych wyraźnie zaznaczają się dwa nurty. Pierwszy to kompozycje oryginalne do tekstów poetyckich, drugi obejmuje stylizacje melodii ludowych zaczerpniętych z regionu beskidzko-cieszyńskiego². Takimi cechami odznaczają się nie tylko pełne młodzieńczego romantyzmu pieśni do słów Leona Rygiera z opusu 2, *Pieśni nadolziańskie* i wyodrębniona pieśń do słów Ka-

¹ *Zarys dziejów literatury polskiej*. Red. J. Krzyżanowski. Wrocław 1972.

² R. Gabryś: *Piewca Ziemi Beskidzkiej*. „Podbeskidzie” 1982, nr 1—2, s. 102.

zimierza Przerwy-Tetmajera — *Wykołysałem Cię*, ale także dojrzałe, w impresjonistycznym stylu utrzymane, ostatnie pieśni do słów Leopolda Staffa.

W rozdziale niniejszym omówione zostaną wszystkie zachowane pieśni na głos z fortepianem Jana Sztwiertni, podane będą także informacje o utworach zaginionych i takich, o których wiemy, że zmienione zostało ich przeznaczenie wykonawcze. Nie będzie to jednakże szczegółowa analiza formalna, lecz ogólna charakterystyka muzyczna wraz z uwagami wykonawczymi, których podstawę stanowią moje osobiste doświadczenia wokalne. Aby sprawy te przedstawić we właściwym świetle, pożądanę jest skupienie uwagi przede wszystkim na tych elementach, które — jak się wydaje — decydują o walorach wykonawczych konkretnych utworów³. Wypada zatem rozpatrzyć takie zagadnienia jak *tessitura*, *ambitus*⁴, struktura harmoniczo-rytmiczna i melodyczna, środki artykulacyjne, a także kontekst literacki, wyrażony w próbie analizy tekstowej. Charakterystykę poszczególnych pieśni poprzedzają informacje dotyczące ich genezy oraz okoliczności towarzyszące procesowi komponowania. Przy omawianiu opracowań melodii ludowych wskazane zostanie ich źródło, zastosowanie znajdą również niektóre ze środków zwykle wykorzystywanych do analizy materiałów ludowych.

Pieśni Jana Sztwiertni nie stawiają przed śpiewakiem szczególnych wyzwań w zakresie wokalnego warsztatu technicznego, wymagają natomiast wobec ich różnorodności specjalnego potraktowania pod względem wyrazowym. Pierwszy wykonawca większości z nich — Jerzy Drozd — zwykł mawiać, iż najważniejsze jest, by repertuar pieśniarski Sztwiertni realizować z ogromną prostotą i bezpośredniością. Biorąc pod uwagę te słowa, wskazówki wykonawcze, które zamieszczam przy omawianiu kolejnych pieśni, idą w kierunku takiej właśnie — w moim przekonaniu właściwej — interpretacji liryki wokalnejszej Jana Sztwiertni.

³ M. Marzecka-Kowalska: *Problemy techniczne w wokalistyce*. W: „Zeszyty Naukowe PWSM”, nr 1. Katowice 1962, s. 52.

⁴ Podaję *ambitus* zgodny z zapisem kompozytora, jego realne brzmienie w przypadku głosów męskich wynikać będzie z transpozycji.

Pieśni z opusu 2

Większość spuścizny kompozytorskiej Jana Sztwiertni nie jest opusowana ani katalogowana. Zapisy dotyczące precyzyjnej daty powstawania poszczególnych kompozycji także należą do rzadkości, dziwi więc fakt, że dwie pieśni solowe, a wraz z nimi kilka utworów instrumentalnych, zostały określone mianem opusu 2. Na tej podstawie przypuszczać można, iż są to jedne z wczesnych kompozycji Sztwiertni i najprawdopodobniej twórca zamierzał swoje dzieła systematyzować. Z jakiej przyczyny zaniechał później tego „obowiązku”, nie wiemy. Być może czynił odrębne notatki co do kolejności powstawania swoich utworów, jednak śladów takich brak, a zachowane rękopisy tylko wyjątkowo zawierają podobne dane.

W jednym ze swoich artykułów szkolny kolega kompozytora z czasów cieszyńskiego seminarium — Jan Broda, pisze: „Na kursie czwartym (1928—1929) już w jesiennym zeszycie gazety szkolnej zapisał Janek swą bezsłowną *Modlitwę* w układzie czterogłosowym, a w zeszycie następnym stotrzydziestoosmiotaktową etiudę w gamie f-moll”⁵. Oba te utwory w późniejszych spisach kompozycji Jana Sztwiertni przypisane są do opusu 2, w przypadku etiudy wiemy dodatkowo, że jest to opus 2 numer 6⁶. Na tej podstawie wywnioskować możemy, że interesujące nas miniatury wokalne skomponowane zostały nieco wcześniej, około wiosny lub lata 1928 roku przez zaledwie 17-letniego twórcę.

Dwie pieśni opusu 2 numer 1 i 2 na głos solowy z fortepianem napisane zostały do tekstu mało dziś znanego, młodopolskiego poety Leona Rygiera⁷. Oba wiersze: *Na rozstanie* i *Nie wolno mi o tobie śnić* kompozytor mógł odnaleźć w wydanym w 1925 roku zbiorze *Gemma*⁸. Co skłoniło Sztwiertnię do sięgnięcia po tę właśnie poezję, możemy tylko przypuszczać. Być może urzekł go miłosny liryzm wierszy Rygiera, współgrający z ówczesnym stanem jego psychiki, przepełnionej młodzieńczą, nieszczęśliwą miłością. Rozstrzygnięcie powyższej kwestii pozostanie zapewne w sferze domysłów, faktem jest powstanie i istnienie dwóch urokliwych pieśni, pełnych muzycznego romantyzmu oraz lirycznej ekspresji poetyckiej.

⁵ J. Broda: *Jan Sztwiertnia: o sobie i o nim*. [Referat wygłoszony podczas sesji „Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej II”, 21.03.1980 roku w Cieszynie. Maszynopis w zbiorach rodziny Jana Brody]. Cieszyn 1980, s. 3.

⁶ E. Bock: *Jan Sztwiertnia. Życie i twórczość pieśniarska*. [Praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. Adolfa Dygacza. Maszynopis znajduje się w zbiorach Biblioteki Akademii Muzycznej w Katowicach, sygn. 12898 C]. Katowice 1971, s. 96.

⁷ M. Wojtylak: *Śladami Leona Rygiera*. W: I d e m: *Szkice łowickie*. Łowicz 2006, s. 67.

⁸ Ibidem.

Na rozstanie

Pieśń *Na rozstanie* jest pierwszym utworem opusu 2, można więc wnioskować, iż jest jedną z najwcześniejszych kompozycji Jana Sztwiertni. Do niedawna uważana za zaginioną, została odnaleziona w zbiorach nut i dokumentów zachowanych jako spuścizna po Jerzym Drożdźcie, dzięki jego córce — Barbarze, przy okazji gromadzenia materiałów do niniejszej pracy. Oryginał miniatury przekazany został do Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

Rękopis liczy trzy strony, napisany został czarnym atramentem na papierze o wymiarach 26 cm × 36 cm.

Utwór notowany jest w tonacji e-moll, w takcie $\frac{3}{4}$, w tempie *andantino*. Pieśń ma budowę okresową A, A¹, w całości liczy 44 takty.

Wstęp: takty 1—4

Część A: takty 5—20 (okres szesnastotaktowy 4+6+6)

Wstęp do części A¹ takty 21—24

Część A¹: takty 25—40 (okres szesnastotaktowy 4+6+6)

Kadencja: takty 41—44

Kompozytor stosuje tutaj prostą i klarowną harmonię, czasem pojawiają się jedynie dominanty wtrącone (np. takt 12 tonacja e-moll, dominanta wtrącona do dominanty):

Przykład nr 1. Takt 12



Warto zwrócić uwagę na charakterystyczny, powtarzający się rytm w konfiguracji: ósemka i dwie szesnastki, realizowany przez najniższy głos fortepianu. Zabieg ten wprowadza jednostajną płynność akompaniamentu (np. takty 6—8).

Przykład nr 2. Takty 6—8



Do dwóch części tekstu została ułożona taka sama melodia, obie zwrotki poprzedza też identyczna przygrywka fortepianu. Utwór kończy cztero-taktowa kadencja instrumentalna motywicznie pokrewna z głównym wątkiem melodycznym pieśni.

Ambitus pieśni zawiera się w interwale nony małej (*fis1—g2*), *tessitura* wysoka, oparta w wielu miejscach na dźwiękach przejściowych głosu tenorowego (utwór przeznaczony jest na wysoki głos męski), frazy cztero- i dwutaktowe, oddechy wynikają z długości fraz i znaków interpunkcyjnych tekstu.

Kompozycja należy do gatunku wokalne liryki miłosnej. Tonacja mola oddaje nastrój smutku i melancholii. W wielu miejscach fortepian dubluje melodię głosu w *unisono*, co wprowadza specyficzny rodzaj współbrzmienia i wspomaga linię wokalną. Fortepianowe wstępy do obu zwrotek eksponują główny motyw pieśni z charakterystycznym skokiem interwałowym seksty małej, ułatwiając tym samym intonację początków fraz wokalnych (w linii śpiewanej interwał ten powtarza się w taktach 5, 13, 25 i 33). Motyw ten podkreśla liryczny charakter tekstu.

Przykład nr 3. Takt 5



Pojawiające się w solowych fragmentach instrumentalnych ozdobniki należy wykonywać spokojnie, *rubato* (np. takty 21—22).

Przykład nr 4. Takty 21—22



Występujące w partii wokalne szesnastki powinny być bardzo precyzyjnie zaśpiewane i właściwie zsynchronizowane z akompaniamentem (takty 6, 9, 15, 26, 29, 35).

Przykład nr 5. Takt 29



Kompozytor, prócz początkowego *mezzoforte* i *pianissimo* w ostatnich 2 taktach śpiewanych, nie czyni żadnych sugestii dynamicznych. Odnosnie tempa, z zapisu w rękopisie odczytujemy jedynie ogólne określenie słowne *andantino*, nie ma natomiast żadnych uwag dotyczących zmian agogicznych. Propozycją wykonawczą będzie: czterotaktowy wstęp fortepianu w dynamice *mezzoforte* i zwolnienie na ósemkach w lewej ręce bezpośrednio przed frazą śpiewaną, takty od 5 do 10 utrzymywane w dynamice *mezzoforte*, takty od 11 do 16 — *crescendo* do *forte* na ostatnim odcinku części A, takty od 17 do 20 — *diminuendo* do dynamiki *piano* i *ritenuto* w taktach 19 i 20. Podobny przebieg w części A¹ za wyjątkiem końcowego *pianissimo* na powtórzonym tekście „i ten uśmiech twój” w taktach 39 i 40. Wykonanie tej pieśni wymaga od śpiewaka zdyscyplinowanego legata, tym bardziej że pojawiające się często w melodii górne dźwięki nie są kulminacjami utworu.

W warstwie tekstowej mamy do czynienia z prostym i przejrzystym wierszem dwuzwrotkowym należącym do utworów z zakresu liryki bezpośredniej. Podmiot liryczny znajduje się najprawdopodobniej w nastroju smutku i żalu związanego z rozstaniem z ukochaną. Można jednak sądzić, iż to liryczne wyznanie jest swego rodzaju pogrzebem nie tyle uczucia, ile raczej jakiegokolwiek nadziei na osiągnięcie szczęścia u boku wybranej dziewczyny: „[...] sny, co ziścić się nie mogą [...]”. W sytuacji lirycznej być może wcale nie dochodzi do spotkania pary, mimo, iż „ja” liryczne zwraca się do niej wprost poprzez ten płaczliwy monolog. Powtarzane tu określenie „piosnka” (nie pieśń!) nadaje utworowi szczególnej płynności, lekkości i śpiewności. Drugą zwrotkę rozpoczyna apostrofa do żegnanej kobiety i zwrot ten zawiera swego rodzaju ostatnie przesłanie poetyckie: jedyną stałą wartością w świecie zdaje się być muzyka, poezja („łzy przeminą, wyschnie szczęścia źródło”), która ocali od zapomnienia nawet najbardziej ulotne chwile („ale piosnki w dal popłyną [...]”). Znany to skądinąd motyw już z poezji antycznej. Zakończenie w formie epifory doskonale oddaje cały poetycki zamysł, wprowadzając w śpiewny, niosący nadzieję nastrój.

Leon Rygier: *Na rozstanie*

Na rozstanie, pożegnanie
 piosnkę śpiewam znów
 i stłumione serca łkanie,
 sny co ziścić się nie mogą
 kwiat co zakwitł nade droga,
 niosę ci tu na rozstanie
 w garstce śpiewnych słów.

Hej, dziewczyno łzy przemina,
 wyschnie szczęścia zdroj
 ale piosnki w dal popłyną
 i poniosą z sobą światu
 blask słoneczny, zapach kwiatu
 i ten uśmiech twój dziewczyno
 i ten uśmiech twój⁹.

Nie wolno mi o tobie śnić

Kompozycja zapisana została jako numer 2 w katalogu opusu 2. Dedykowana jest — jak zaznaczył odręcznie kompozytor — „koledze Jerzemu Drozdowi”. Trzystronicowy rękopis przechowywany jest w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach im. Karola Szymanowskiego pod sygnaturą 21R¹⁰. Rękopis ma wymiary 26 × 33,5 cm.

Utwór ma budowę formalną A B A¹, zapisany jest w tonacji d-moll w częściach skrajnych i tonacji D-dur — w części środkowej. Pieśń utrzymana jest w tempie *andantino*, w takcie $\frac{3}{4}$, w całości liczy 68 taktów.

Wstęp: takty 1—8

Część A: takty 9 (z przedtaktem)—20 (okres dwunastotaktowy 6+6)

Część B: takty 21—44 (okres dwudziestoczerotaktowy 8+8+8)

Łącznik: takty 45—48

Część: A¹ takty 49 (z przedtaktem)—62 (okres czternastotaktowy 6+8)

Kadencja: takty 63—68

Części skrajne mają dość stabilny przebieg harmoniczny zbudowany na głównych stopniach gamy, wzbogacony czasem o dominanty wtrącone. Na przykład takt 7 akompaniamentu — tonacja d-moll, dominanta septymowa (alterowana) wtrącona do dominanty:

⁹ Cyt. za: J. Sztwiertnia: *Na rozstanie*. AŚKM, rękopis (utwór nieskatalogowany).

¹⁰ I. Bias, U. Ptasńska: *Katalog wystawy Jan Sztwiertnia (1911—1940). Dokumenty życia i twórczości*. Katowice 1981, s. 4.

Przykład nr 6. Takt 7

Część B nieco bardziej schromatyzowana, zapisana została w tonacji D-dur, która niemal od razu zanika, pojawia się natomiast szereg wychyleń modulacyjnych (np. takty 29—32 akompaniamentu).

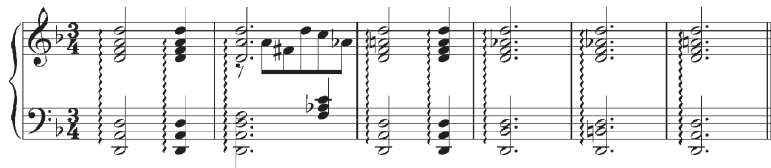
Przykład nr 7. Takty 29—32

Ciekawe pod względem harmonicznym jest też *interludium* łączące część środkową B z częścią A¹:

Przykład nr 8. Takty 45—48

Kompozytor zastosował tutaj progresję modulującą złożoną z szeregu akordów septymowych zmniejszonych (akordy wtrącone do dominanty).

Całość pieśni kończy sześciotaktowe zakończenie instrumentalne (takty 63—68), w którym występuje kadencja d-moll z pojawiającymi się wymienione dźwiękami *as* i *a*, *b* i *h*.

Przykład nr 9. Takty 63—68

Linia melodyczna pieśni (zwłaszcza w części A¹) przerywana jest dość często pauzami, co przypomina miejscami swego rodzaju solową „figurę westchnień”¹¹.

¹¹ Technika średniowiecznej muzyki wielogłosowej, polegająca na przerywaniu linii melodycznej pauzami tzw. hoketus.

Ambitus pieśni zawarty jest od *cis1* do *f2*. *Tessitura* utworu raczej średnicowa z pojedynczymi dźwiękami z górnego rejestru w częściach skrajnych i dość niskimi miejscami dźwiękami w części środkowej, co może dziwić wobec faktu dedykowania pieśni tenorowi — Jerzemu Drozdowi. Choć decyzja kompozytora o wyborze tonacji związana jest z ogólnym obrazem brzmieniowym utworu, można się zastanowić jednak nad transpozycją do tonacji e-moll w przypadku wykonywania pieśni przez głos tenorowy. Utwór w tonacji oryginalnej mieści się raczej w skali barytonowej, zaś ze względów tekstowych ma charakter męski.

Uwagi wykonawcze dotyczą przede wszystkim frazowania i wynikającego z tego właściwego podziału oddechów. Pieśń rozpoczyna ośmiotaktowa przygrywka fortepianowa. Początek linii wokalne to czterotaktowy odciniek poprzedzony przedtakterem. W środku występuje pauza ósemkowa, jednak z przeznaczeniem bardziej wyrazowym niż wynikającym z konieczności dobierania oddechu.

Przykład nr 10. Takty 9 (z przedtakterem)—12

The musical score for Example 10, measures 9-12, is presented in two systems. The first system covers measures 9-10, and the second system covers measures 11-12. The melody is written in a single treble clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The dynamics are marked as *p* (piano) at the beginning and *mf* (mezzo-forte) at the end. The lyrics are: "Nie wol - no mi o to - bie śnić i ko - chać cię, dziew - czy - no, Kto". The score includes a crescendo (cresc.) and a mezzo-forte (mf) dynamic marking.

Pauza ta nie pojawia się już w identycznym odcinku melodycznym części A¹. Kolejne frazy części A są dwutaktowe, a oddechy wyznaczone zostały pauzami. Część B jest „jaśniejsza”, a efekt ten wynika ze zmiany tonacji z molowej na durową i określona została jako *dolce*. Pojawiające się tutaj niskie dźwięki, zwłaszcza w pierwszych dwóch frazach, mogą stanowić dla głosu tenorowego pewne trudności brzmieniowe, sugestią wykonawczą będzie więc nieco mniejsze natężenie głosu i jasna artykulacja głosek. Oddechy w części B wynikają z przebiegu tekstu słownego wpływającego na

długość odcinków wokalnych (mamy tutaj frazy czterotaktowe). Wyrazową kulminacją tej części jest fraza zawarta w taktach 37—40, co zostało podkreślone poprzez akcenty i dynamikę *forte*, sugerując większe emocje interpretacyjne.

Przykład nr 11. Takty 37—40

f

I trze - ba mi u - czu - cia kryć

W końcowym odcinku części B (takty 41—44) zwrócić należy uwagę na kontrastowe *piano* i *pianissimo* wobec frazy kulminacyjnej i wysoką intonację pojawiającego się tutaj dźwięku prowadzącego *ais*.

Przykład nr 12. Takty 41—44

p *pp*

Czy mi - na czy nie mi - na

dim. *pp*

Melodia pieśni w wielu miejscach oparta na powtarzających się dźwiękach określa w pewien sposób melancholijny charakter wiersza Rygiera.

Tekst jest lirycznym wyznaniem rozżalonego mężczyzny, ostatecznie pogodzonego z faktem rozstania z ukochaną. Początkowe słowa „Nie wolno” konsekwentnie ustanawiają relacje panujące między dwojgiem ludzi. Klamrowa budowa wiersza (ze słowami „Nie wolno mi o tobie śnić / I kochać cię, dziewczyno”, które otwierają i zamykają utwór) wskazywać może, iż uczucie kochającego nie zostało nigdy spełnione, pozostając zaledwie w sferze jego marzeń. Teraz odebrano mu (a może sam sobie odebrał?) także i marzenia: „Tęczowa marzeń moich nić / Zerwała się, dziewczyno”. W wierszu podmiot liryczny świadomy tego, że jego afekt powinien pozo-

stać w ukryciu, daje dziewczynie swego rodzaju przyzwolenie na odejście: „Spokojnie w drogę swoją idź”, sam może zaledwie oczekiwać, czy stan jego serca się odmieni (Sztwiertnia pomija tę zwrotkę w swej pieśni). Pewnego rodzaju paralelizm uwidaczniający się w analogicznej sytuacji „ja” lirycznego i ukochanej („Nie wolno mi [...]” oraz „Nie możesz ty [...]”), wzmacnia poczucie bezradności wobec okrutnego losu, który na zawsze rozdzielił parę.

Leon Rygier: *Nie wolno mi o tobie śnić*

Nie wolno mi o tobie śnić
i kochać cię, dziewczyno.
Kto inny będzie z ust twych pić
najsłodsze pieszczot wino!

Tęczowa marzeń moich nieć
zerwała się, dziewczyno.
I trzeba mi uczucia kryć —
czy miną, czy nie miną.

Spokojnie w drogę swoją idź
i kwiaty rwij dziewczyno.
Bez twoich oczu muszę żyć,
choć z moich — łzy popłyną.

Nie możesz ty mi szczęściem być
i pieśnią mą jedyną.
Nie wolno mi o tobie śnić
i kochać cię, dziewczyno¹².

¹² Cyt. za: J. Sztwiertnia: *Nie wolno mi o tobie śnić*. AŚKM, 21 R.

Wykotysałem Cię

W Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, gdzie przechowywana jest większość rękopisów Jana Sztwiertni¹³, pod sygnaturą 23R znajdziemy zapisaną na czterech stronach pieśń *Wykotysałem Cię*¹⁴. Rękopis ma wymiary 24,5 × 34 cm. Przypuszczać należy, że utwór powstał około roku 1937, choć brak precyzyjnych informacji na ten temat. W artykule Jana Sławiczka z tego roku, dotyczącym twórczości Sztwiertni, czytamy: „pisze również pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu np.: [...], *Wykotysałem Cię wśród fal* do słów Tetmajera”¹⁵. Jest wielce prawdopodobne, że autor artykułu omawia bieżące kompozycje artysty w tym zakresie, ponieważ brak tutaj informacji o wcześniejszej twórczości pieśniarskiej. Za taką właśnie datą powstania przemawia także większa dojrzałość muzyczna utworu w stosunku do młodzieńczych pieśni z opusu 2, czy opracowanych na głos solowy melodii ludowych (Sztwiertnia był już wtedy studentem katowickiego konserwatorium).

Tekstem pieśni jest wiersz Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Zawód*, który poeta opublikował w roku 1894, w cyklu *Preludia*. Duże walory poetyckie wiersza, a także jego specyficzna „muzyczność” sprawiły, że Sztwiertnia nie był pierwszym, który wykorzystał te strofy do opracowania wokalnego. Do tego samego tekstu pieśni napisało wielu polskich kompozytorów: m.in.: Władysław Żeleński, Felicjan Szopski, Zygmunt Noskowski, Witold Friemann¹⁶. Najbardziej jednak znaną pieśnią jest zapewne *Zawód* Mieczysława Karłowicza¹⁷.

Tytułem pieśni Jana Sztwiertni stał się incipit Tetmajerowskiego liryku *Wykotysałem Cię*. Utwór utrzymany jest w takcie $\frac{2}{4}$, w tonacji Ges-dur, w tempie *andante espressivo*, w całości liczy 73 takty. Budowa trzyczęściowa: A, B, A¹

Wstęp: takty 1—8

Część A: takty 9—40 (okres trzydziestodwutaktowy 8+8+8+8)

Część B: takty 41—56 (okres szesnastotaktowy 8+8)

Część A¹: takty 57—73 (okres siedemnastotaktowy 8+9)

¹³ K. Musioł: *Cieszyńska w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. Kubik. Katowice 1977, s. 159.

¹⁴ I. Bias, U. Ptasinska: *Katalog wystawy...*, s. 4.

¹⁵ J. Sławiczek: *U wiślańskiego kompozytora*. „Zaranie Śląskie” 1937, nr 13, z. 3, s. 218.

¹⁶ H. Anders: *Pieśni solowe Mieczysława Karłowicza*. W: „Studia Muzykologiczne”, T. 4. Kraków 1955, s. 338.

¹⁷ M. Karłowicz: *Pieśni*. Warszawa 1984, s. 10.

W części A poszczególnym wersełom wiersza towarzyszą niemal identyczne zwroty melodyczne, zwłaszcza w początkowym odcinku każdej frazy, z powtarzającym się postępowym dźwięków:

Przykład nr 13. Takty 9—11

sostenuto *cresc.* *dim.*
p Wy - ko - ły - sa - lem cię wśród ...

Przykład nr 14. Takty 17—19

cresc.
p śni - lem cię ci - cha i po

Powracający w części A refren „ach, jak mi żal, jak żal...” został za każdym razem tak samo opracowany muzycznie.

Mocniej schromatyzowanej melodii części B towarzyszą wyszukane struktury harmoniczne, z arsenału środków nurtu neoromantycznego, (np. takty 49—52) przywołujące na myśl niektóre pieśni Karłowicza ze wspólnym mianownikiem poezji Tetmajera.

Przykład nr 15. Takty 49—52

mf *cresc.* *dim.*
 By - łaś mi dziew - cę czemś tak sło - ne - cznym ach,

W różnej długości wersetów wiersza w każdej zwrotce (mamy kolejno 8, 9, 10 i 6-zgłoskowce) leży przyczyna większego urozmaicenia rytmiki pieśni.

Ze względu na dużą rozpiętość *tessitury* pieśń jest dość trudna do wykonania. *Ambitus* zawarty został od *des1* do *g2*. Śpiew poprzedza ośmiotaktowa przygrywka fortepianu określająca charakter muzyczny utworu ze zróżnicowaną dynamiką i zwolnieniem przed frazą wokalną. W części A *tessitura* melodii jest dość niska, prowadzona w niej szeroka fraza, zbudowana z krótszych, „poszarpanych” motywów muzycznych, opatrzona została przez kompozytora częstymi zmianami dynamiczno-agogicznymi. Część B, o bardziej emocjonalnym charakterze, przenosi *tessiturę* w górę, zwłaszcza w swej kulminacji (takty 51–52) i wymaga dodatkowo od wykonawcy płynnego przejścia od *forte* w taktach 49–52 do dynamiki *pianissimo* w takcie 53. W części A¹ zmiana melodyczna wprowadzona została jedynie w drugim zdaniu muzycznym. Kompozytor prowadzi tutaj temat melodyczny do *ges2*, zaznaczając w takcie 66 *ritenuto* i *crescendo*, tworząc wyrazową kulminację całej pieśni (takty 65–68). Propozycją interpretacyjną byłaby w tym miejscu krótka fermata na dźwięku *ges2*.

Przykład nr 16. Takty 65–68

mf *cresc. e rit.* (◡) *a tempo dim.* *p*

śni - łem cię, śni - łem ci - cha i po - go - dną, ach

Końcowa fraza (takty 67–72) to tekstowe „jak mi żal, jak żal” na powtarzanym dźwięku *des* i dynamice *piano*—*pianissimo*.

Przykład nr 17. Takty 67–72

p *dim.* *pp*

ach jak mi żal, jak żal...

Pieśń stwarza śpiewakowi szerokie możliwości interpretacyjne. Zawierać się one mogą w podkreśleniu przebiegów melodycznych, zaznaczeniu nastroju, a zwłaszcza w ukazaniu dynamiki poszczególnych odcinków, zachowując jednocześnie ogólny wyraz całości utworu.

Z trzech zwrotek wiersza kompozytor powtarza na końcu pieśni pierwszą, a także dokonuje małej zmiany tekstowej. W wierszu Tetmajera czytamy: „byłaś mi tam czemś tak słonecznym”, zaś w pieśni Sztwiertni: „byłaś mi dziewczę czemś tak słonecznym...”. Ta drobna różnica tekstowa została zapewne wymuszona układem rytmicznym wyznaczonym przez twórcę. Wydaje się, że to pełne żalu wyznanie mężczyzny jest owocem jego imaginacji, sennego marzenia („Wykołysałem cię wśród fal / mych snów [...]”). Nie ma to jednak znacznego wpływu na kształt rozpacz, skoro można odnieść wrażenie, że cała przyroda współodczuwa, pogrążając się w jednym z podmiotem łkaniu, spazmatycznym jęku: „ach, jak mi żal, jak mi żal...”. Splot obrazu tatrzańskiej przyrody z zapisem wyidealizowanego uczucia do (nie?)realnej kochanki doskonale wpisuje się w typową młodopolską poetykę.

Kazimierz Przerwa-Tetmajer: *Zawód*

Wykołysałem cię wśród fal
mych snów, jak limbę gdzieś nadwodną,
śniłem cię cichą i pogodną — —
ach, jak mi żal, jak żal...

Na zieloności sennych hal,
gdzie wiatr błękitne mgły rozpina,
byłaś mi, dziewczę, tak jedyna — —
ach, jak mi żal, jak mi żal...

Wkoło szumiały smreki w dal
jakimś modleniem cichym, wiecznym —
byłaś mi tam czemś tak słonecznym — —
ach, jak mi żal, jak żal¹⁸.

¹⁸ K. Przerwa-Tetmajer: *Zawód*. W: Idem: *Poezje wybrane*. Wrocław 1968, s. 22—23.

Trzy pieśni do słów Leopolda Staffa

Kompozycja, będąca ostatnim znanym opusem Jana Sztwiertni, stanowi cykl trzech pieśni na głos wysoki z fortepianem do słów Leopolda Staffa. Bezpośrednią inspiracją do jej powstania stała się narciarska wycieczka w okolice Soszowa i Stożka na początku 1940 roku. Jerzy Drozd, który towarzyszył kompozytorowi, wspominał: „Idziemy świeżymi śladami po śniegu — prawie nikt tej zimy nie jeździł na nartach w okolicy — idziemy prawie milcząc, by nie mieć cudownej ciszy w przyrodzie. Dwaj bezrobotni nauczyciele, którzy nie wiedzą co z sobą począć. To, cośmy przeżywali w tym dniu, było rażącym kontrastem okropnych szaleństw, które już się wzmagają w dolinie... Przeminął jeden z najpiękniejszych dni z Janem Sztwiertnią, a na drugi dzień puka ktoś do mojego pokoju i wchodzi Janek z rulonem w rękę”¹⁹. Były to trzy pieśni do wierszy Leopolda Staffa: *Ląkami idę*, *Dziewicze brzozy* i *Powiew w sadzie*. Wiersze wybrane zostały najprawdopodobniej z cyklu nazwanego przez poetę *Piosenkami*, opublikowanego w 1932 roku w tomie *Gałąź kwitnąca*²⁰. Rękopisy pieśni znajdują się w katowickim Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, w zbiorze oznaczonym sygnaturą 22R. Napisany jest niebieskim atramentem na papierze nutowym o formacie 22 × 23 cm na dziesięciu stronach numerowanych ręką kompozytora.

Pomimo tego, iż twórca nie określił w tytule spójności utworów, w spisach kompozycji Jana Sztwiertni pieśni te pojawiają się jako jeden cykl, co wydaje się słuszne nie tylko ze względu na wspólny mianownik wyznaczony poezją Staffa, ale także na pewne zależności muzyczne i napięciowe.

Rękopis w czasie wojny przechowywany był przez siostrę Jerzego Droзда, Ewę, która po ucieczce swego brata do Generalnej Guberni ukrywała przez jakiś czas nuty Sztwiertni. Tryptyk został wykonany po raz pierwszy w 1948 roku podczas audycji radiowej poświęconej pamięci kompozytora. Na żywo publiczność śląska usłyszała pieśni przy akompaniamencie Ireny Kozłowskiej podczas recitalu dyplomowego Jerzego Droзда, wieńczącego studia wokalne w klasie śpiewu Stefana Beliny-Skupniewskiego. Recital odbył się w katowickiej Wyższej Szkole Muzycznej 13 czerwca 1951 roku. W roku 1982 pieśni do słów Staffa zostały wydane przez Akademię Muzyczną w Katowicach w wersji faksymile i opatrzone komentarzem Ryszarda Gabryśa²¹.

¹⁹ J. Drozd: *Wspomnienie o Janie Sztwiertni*. W: *25 lat Państwowej Szkoły Muzycznej w Cieszynie*. Cieszyn 1959, s. 33.

²⁰ Zob. *Pisma Leopolda Staffa*. T. 8: *Gałąź kwitnąca*. Warszawa—Kraków 1932, s. 97, 100 i 101.

²¹ J. Sztwiertnia: *Trzy pieśni do słów Leopolda Staffa na głos i fortepian*. Wstęp i nota edytorska R. Gabryś. Katowice 1981, facsimilia nr 6.

Łakami idę

Forma utworu A, A¹

Wstęp: takty 1—4

Część A: takty 5—20 (okres szesnastotaktowy 8+8)

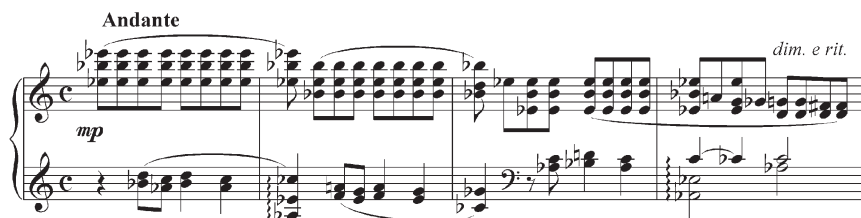
Wstęp do części A¹: takty 21—22

Część A¹: takty 23—31 (okres dziewięciotaktowy 4+5)

Kadencja: takty 32—34

Środki harmoniczne pieśni wykazują pewne cechy stylu impresjonistycznego. Nie jest to jednak założenie zrealizowane w sposób konsekwentny (między akompaniamentem a głosem i w samym akompaniamentcie). Kompozytor zestawia obok siebie akordy o budowie tercjowej typu dur—moll, ze strukturami wyprowadzonymi ze skali całotonowej, jak np. tercjowe motywy w partii lewej ręki fortepianu we wstępie (takty 1—4):

Przykład nr 18 — wstęp. Takty 1—4



Pojawiają się także przesunięcia akordów (towarzyszenie fortepianu, partia prawej ręki — takty 9 i 14):

Przykład nr 19. Takt 9

W takcie 14 widzimy szereg całotonowy oraz zestawienia akordów *as—Des*, *fis—H*:

Przykład nr 20. Takt 14



Dla kompozytora mało istotne staje się też zachowanie reguł harmonii klasycznej, ważne jest natomiast realne brzmienie (przykład: takt 14, enharmoniczna równoważność dźwięków *es*, *ges* głosu solowego z *dis*, *fis* akompaniamentu). Ważne znaczenie w tej kompozycji ma kwarta. Jest to szczególnie interwał, gdyż współbrzmienia kwartowe powodują „zarzucenie” reguł harmonii dur—moll (kolejna przesłanka uzasadniająca tezę brzmienia impresjonistycznego). Charakterystyczną cechą wstępu pieśni jest ostatowy akompaniament (puls ósemkowy) w taktach 1—4 (prawa ręka).

Mimo dość skomplikowanej melodyki pieśń ma charakter kantylenowy. Artykulacja *legato* powinna łączyć się tutaj z nienagannym wypowiedaniem tekstu słownego. Kompozytor tworzy zamknięte frazy wokalne podkreślone dynamiką, bardzo trudne do zrealizowania ze względu na pojawiające się miejscami wyszukane przebiegi interwałowe i złożoną strukturę rytmiczną (np. początek melodii śpiewanej: takty 5—7).

Przykład nr 21. Takty 5—7



Wykonanie wymaga od wokalisty precyzyjnej intonacji, muzykalności i bardzo świadomego oddechu. *Ambitus* melodii śpiewanej zawiera się w interwale undecymy zmniejszonej (decymy wielkiej) od *dis1* (*es1*) do *g2*. Wstęp do pieśni stanowi czterotaktowa przygrywka fortepianu, w takcie poprzedzającym frazę wokálną sugerowane diminuendo i zwolnienie. W budowie melodii wokálnej pierwszego zdania muzycznego części A (takty 5—12) przeważają większe skoki interwałowe (kwinta, seksta, kilkakrotnie powtórzona kwarta). W odcinku drugim (takty 13—20) melodyczne przebiegi interwałowe są nieco spokojniejsze, przeważają pochody sekundowo-tercjowe, artykulacja bardziej recytatywna ze zwolnieniem

w takcie 20 i *crescendem*. W części A¹ powracają jedynie załączki najważniejszych fraz części A.

Ze względu na dramaturgię pieśni niezwykle ważna staje się ostatnia fraza śpiewana (takty 27—31).

Przykład nr 22. Takty 27—31

mf *poco rit.* *p* *poco meno* *pp*

Jest mi tak do - brze na du - szy, jak - by mnie wca - le nie by - lo.

piu f

Celem kompozytora było zapewne uzyskanie tutaj kulminacyjnego napięcia muzyczno-literackiego. „Jest mi tak dobrze na duszy, jakby mnie wcale nie było” (Sztwiertnia pominął w swej pieśni ostatnią zwrotkę Staffowskiego utworu). Dość niewygodny wokalnie odcinek rozpoczyna się od dźwięku g₂. Spotykamy tutaj zmianę taktu na $\frac{2}{4}$ w jego początkowym fragmencie (takty 27—29) i zwolnieniem (*poco ritenuto*), by w kolejnym odcinku (30—31) powrócić do taktu $\frac{4}{4}$ (*poco meno*). Sugestie kompozytora zawierają także następujący przebieg dynamiczny tego fragmentu: od *mezzoforte* poprzez *piano* do końcowego *pianissimo*.

Tytułem tej pieśni stał się incipit wiersza Leopolda Staffa *Czucia niewinne*, pojawiają się także zmiany tekstowe: u Staffa czytamy: „I słyszę brzęki pszczełne” u Sztwiertni „I słyhać brzęki pszczełne”, u Staffa „Jakby nie mogły siać cienia” u Sztwiertni „Jakby nie mogły dać cienia”, a także dowolności interpunkcyjne.

Tekst Staffa, zmieniony nieznacznie przez Sztwiertnię, zdaje się wyrazem typowego w modernizmie pragnienia ucieczki w nicłość, niebyt, osiągnięcia nirwany („Jest mi tak dobrze na duszy, jakby mnie wcale nie było”). Oniryczny obraz jest zarazem rzeczywisty i odrealniony, wyśniony właśnie. Tajemniczy jest „portret” przyrody, bo chociaż zachowuje ona normalny porządek rzeczy, zdaje się wybiegać w stronę tego, co do pewnego stopnia nienaturalne: „Słońce świeci spokojnie”, ale „jak gdyby od niechcenia”, „Ptak śpiewa”, lecz „jakby nie śpiewać nikomu ani się śniło”. Podmiot liryczny rozpląta się niejako w naturze, z nią się zespala. Te dwa porządki rzeczywistości, fizyczny i metafizyczny, ludzki i należący do matki Ziemi, wzajemnie się przenikają, tracą swoje granice. Jakże istotna jest tu zwrotka ostatnia i jak istotny fakt pominięcia jej właśnie przez kompo-

zytora. Staff dokonuje podsumowania, usprawiedliwia po trosze swój artystyczny zamysł, uwalnia człowieka od ciężaru jego ludzkiej egzystencji („[...] jest się, po prostu / Tak, jak jest wszystko dookoła”). Sztwiertnia urywa pieśń na wyznaniu pełnym dramatyzmu istnienia, ale jednak wyznaniu w spełnieniu.

Leopold Staff: *Czucia niewinne*

Łakami idę. W krąg kwiaty
I słyszę brzęki pszczelne.
W powietrzu modro-złotem
Śni próżnowanie niedzielne.

Słońce świeci spokojnie,
Jak gdyby od niechcenia;
Obłoki są tak białe,
Jakby nie mogły siać cienia.

Ptaka śpiewa, jakby nie śpiewać
Nikommu ani się śniło.
Jest mi tak dobrze na duszy,
Jakby mnie wcale nie było.

Najpiękniej bowiem jest, kiedy
Piękna nie czuje się zgoła
I tylko jest się, po prostu
Tak, jak jest wszystko dookoła²².

Dziewicze brzozy

Forma A, B, A¹

Wstęp: takty 1—8

Część A: takty 9—23 (okres piętnastotaktowy 7+8)

Część B: takty 24—32 (okres dziewięciotaktowy 4+5)

Wstęp do części A¹ takty 33—40

Część: A¹ takty 41—54 (okres czternastotaktowy 6+8)

Zakończenie: takty 55—56

Utwór, podobnie jak pozostałe pieśni z tego cyklu, wykorzystuje pewne elementy technik impresjonistycznych. Dźwięki skali całotonowej dominują na przykład w powtarzającej się figurze melodycznej wstępu — takty 1—2 (*e, fis, gis, ais*), czy w ościnowych figuracjach trzydziestodwójkowych fortepianu stwarzającego wrażenie akompaniamentu harfowego (np. takty 9—10).

²² L. Staff: *Czucia niewinne*. W: I d e m: *Poezje zebrane*. Warszawa 1967, s. 625.

Przykład nr 23 — wstęp. Takty 1—4**Przykład nr 24. Takty 9—10**

Lento tranquillo

p

Dzie - wi - cze brzo - zy

quasi morm.

p

Klimat impresjonistyczny podkreślają także zmiany rejestrów fortepianu np. w taktach 25 i 27:

Przykład nr 25. Takty 25—27

Metrum utworu naprzemienne: dwu- i trójdzielne ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ i $\frac{3}{4}$). Przebieg linii melodycznej: w częściach skrajnych melodia, choć rozpoczynająca się i kończąca w E-dur, wykorzystuje jednak materiał dźwiękowy z tonacji H-dur, w części środkowej obserwujemy szereg zmian modulacyjnych, przechodzących kolejno przez tonacje F-dur, Des-dur, B-dur.

Szerokie zdania muzyczne wymagają od śpiewaka spokojnego oddechu, który buduje konstrukcję wokalną pieśni. *Ambitus* utworu od *cis1* do *gis2*, artykulacja zmienna w poszczególnych częściach (*legato* w częściach skrajnych), część środkowa bardziej recytatywna, tempo w części A *lento tranquillo*, część A¹ określona jako *lento dolcissimo*. Wstępy do części A i A¹ tworzą ośmiotaktowe odcinki instrumentalne w tempie *allegretto*, całość zamyka dwutakt fortepianu określony jako *perdendosi* (zanikając). W czę-

ści pierwszej oddechy wyznaczone pauzami, choć pauza w pierwszej frazie (takt 11) jest bardziej wyrazowa. Fraza kulminacyjna części A oparta na słowach „prześwieca nieba skłon” wymaga uwagi i świadomości przed trudnym, akcentowanym *gis2* (podejście — *fis*, *eis* i *gis*), należy zwrócić uwagę na intonację całego odcinka — pochod melodyczny od *gis1* do *gis2* (dynamika *sempre crescendo*).

Przykład nr 26. Takty 20–22

The musical score for Example 26, measures 20–22, is presented in a two-staff format. The vocal line (top staff) is written in treble clef and features a half-note melody. The lyrics are: "prze - świe - ca" (measure 20), "nie - ba skłon" (measure 21), and "i staw." (measure 22). The piano accompaniment (bottom staff) is written in grand staff (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note pattern. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *sempre cresc.* (sempre crescendo).

Melodia głosu wokalnego, w częściach skrajnych z zastosowaniem dłuższych wartości rytmicznych, kontrastuje z trzydziestodwójkową strukturą partii fortepianu. Ważne staje się dobre zgranie rytmiczne śpiewaka i akompaniatora.

Wiersz Staffa zaczyna się niepozornie. Malowniczy opis przyrody koić może rozchwiane emocje słuchacza. Synestezyjność poezji współgra przecież z muzyką, zwłaszcza że budowa wiersza skusiła zapewne kompozytora swoją regularnością. Jesienny obraz odmalowany został przez zastosowanie instrumentacji głoskowej („Liść sieją złoty w szmaragd traw” czy „Cisza opieszca smukłość drzew”). Niespodziewanie jednak w zwrotce ostatniej pojawia się... kobieta. Czy trzeba jednak owo zaskoczenie manifestować? Wkradła się przecież na palcach, „musnąwszy trawy skrajem szat”. A może na horyzoncie młodopolskiego pejzażu duszy była zawsze? Scena jest mocno zamazana, niczym za mgłą. Trudno dostrzec lekką nutę żalu: „Jakbyś przed chwilą przeszła tędy [...]”, a jednak nie było jej.

Sztwirthnia dokonał drobnej zmiany tekstowej w ostatniej zwrotce: w pierwszym jej wersecie w pieśni widzimy „Tak cicho jest i słodko wszędzie”, w utworze Staffa zaś czytamy „Tak cicho jest i słodko wszędy”.

Leopold Staff: *Dziewicze brzozy*

Dziewicze brzozy, srebrne korą,
Liść sieją złoty w szmaragd traw.
Przez sieć gałęzi modrą morą
Prześwieca nieba skłon i staw.

Pogodą rana lśni polana.
Cisza opieszcza smukłość drzew,
Dygotem liści rozszeptana.
Żdźbła trawy kloni lekki wiew.

Tak cicho jest i słodko wszędy
I tak przedziwny wkoło świat,
Jakbyś przed chwilą przeszła tędy
Musnąwszy trawy skrajem szat²³.

Powiew w sadzie

Utwór ma budowę trzyczęściową A B A¹ z czterotaktowym wstępem i dwutaktowym zakończeniem.

Wstęp: takty 1—4

Część A: 5—9 (okres pięciotaktowy 3+2)

Część B: takty 10 (z przedtaktem)—21 (okres dwunastotaktowy 4+4+4)

Łącznik: takt 22

Część A¹: takty 23—32 (okres dziesięciotaktowy 5+5)

Zakończenie: takty 33—34

Jako cechę charakterystyczną tej pieśni wskazać można ciągłe zmiany metryczne (naprzemiennie $\frac{9}{8}$ i $\frac{12}{8}$). Widzimy więc frazy o zmiennej ilości taktów (nieregularne), co z kolei można połączyć z tytułem kompozycji i próbą przedstawienia ruchu wiatru (nieregularne poddmuchy). Zastosowanie pulsu ósemkowego daje natomiast płynność i ruch. Wrażenia swobody dodają również zmiany tempa, zwolnienia, a także wahania dynamiczne.

Wstęp (podobnie jak w pieśni *Łakami idę*) wykorzystuje figuracje tercjowe, które wraz z materiałem dolnego głosu pochodzą ze skali całotonowej (a—h—cis—dis—f—g).

Przykład nr 27 — wstęp. Takty 1—3



²³ I d e m: *Dziewicze brzozy*. W: I d e m: *Poezje zebrane...*, s. 628.

W dalszej części pieśni niewiele pozostaje już ze skali całotonowej, partia głosu solowego opiera się na dźwiękach pochodzących z różnych skal dur—moll (np. takty 5—7: H-dur; takty: 8—11: C-dur; takty 12—17 As-dur). W warstwie harmoniczej możemy zaobserwować pewne cechy stylu impresjonistycznego, jednak podobnie jak w pieśniach wcześniejszych, nie są one konsekwentnie przeprowadzone.

Utwór stawia przed śpiewakiem szereg zadań wokally-interpretacyjnych. Szerokie frazy, które kreśli kompozytor, powinny być traktowane wyjątkowo pod względem barwy. Konstruowane są one z dość niewokalnych przebiegów interwałowych, co czyni utwór niezwykle trudnym także pod względem intonacyjnym. Przykładem może być tutaj początek melodii śpiewanej, fraza zawarta w taktach 5—7.

Przykład nr 28. Takty 5—7



Tessitura zmienna w poszczególnych częściach: w A i A¹ średnicowa z pojawiającymi się niskimi dźwiękami i wysoka w części B (kulminacyjna fraza w taktach 13—15 z najwyższym dźwiękiem pieśni *as2* poprzedzonym skokiem interwałowym kwarty *es2—as2*).

Przykład nr 29. Takty 13—15



Artykulację pieśni określić należy jako naprzemienną: legatowo-deklamacyjną. *Ambitus* określają dźwięki od *d1* do *as2* (duodecyma zmniejszona). Niezwykle istotna staje się rola akompaniatora, którego zadaniem jest wprowadzenie słuchacza w nastrój pieśni dyskretnym pulsem ósemek. Ważne jest poprowadzenie bardzo dobrego legata, pełnego brzmienia akordów i dwudźwięków oraz stabilność pulsacji przy zmianach metrycznych w konfrontacji z partią wokalną.

W warstwie tekstowej dramat wpisany jest w cykl natury, cykl pór roku. Toczy się przecież od „kwietnia” do kolejnego „wiosennego wiewu”. A może owa cykliczność sygnalizować ma właśnie niekończącą się tragedię? „Ja” liryczne zdaje się snuć opowieść, wspomnienie o tamtym (lepiej, bo z Nią) świecie. Akcja jednak toczy się dalej, osiągając punkt krytyczny wraz z końcowym wyznaniem „Straciłem duszę”. Spokojna, melodyjna, poetycka narracja nie zapowiada nawet tak pełnej żalu skargi. Podczas gdy sytuacja liryczna toczy się, na poziomie oczywistości, w świe-

cie ogrodu, Sztwiertnia uczynił z sadu prawdziwe aksis mundi, u niego rozbrzmiewa przecież: „I dla niej woniał cały świat...” (zmiana w drugiej zwrotce tekstu Staffa).

Leopold Staff: *Powiew w sadzie*

Do ust gałęzie drzew jej dłoń
Zginała w kwietnym sadzie.
Sad kwiat i woń
Na skroń jej kładzie.

I dla niej woniał cały sad...
Gdy znikła w szacie białej,
Z drzew padał kwiat,
Gałęzie drżały.

Przemknęła jak wiosenny wiew
Między jabłonki, grusze.
Pośród tych drzew
Straciłem duszę²⁴.

²⁴ I d e m: *Powiew w sadzie*. W: I d e m: *Poezje zebrane...*, s. 629.

Pieśni nadolziańskie (Pieśni ludowe śląskie)

Pieśni nadolziańskie Jana Sztwiertni powstały najprawdopodobniej na początku lat trzydziestych i stanowią wybór melodii z regionu Śląska Cieszyńskiego opracowanych na głos wysoki z fortepianem. Kompozytor nadał zbiorowi tytuł *Pieśni ludowe śląskie*. W roku 1946 utwory te zostały wydane nakładem Instytutu Muzycznego w Cieszynie. Wtedy też zmieniono nazwę cyklu na *Pieśni nadolziańskie*²⁵.

Wobec faktu, iż nie wszystkie oryginalne zapisy kompozytorskie tego zbioru zachowały się, w prezentowanej poniżej charakterystyce, posłużyć się wypada cieszyńskim wydawnictwem z 1946 roku.

Na podstawie zachowanych rękopisów, a także zestawienia Jerzego Drozda możemy przypuszczać, że zmieniona została również kolejność pieśni w zbiorze.

*Pieśni ludowe śląskie*²⁶

Umrzyła gorolka
Szumi dolina
Ej, koło Cieszyna
Dolina
Gronie, nasze gronie
Pod naszymi okny
Ej, nie masz, to nie masz
Zachodzi słońeczko
Przez wodę koniczki

*Pieśni nadolziańskie*²⁷

Ej, koło Cieszyna
Sikoreczka świergoli
Ej, nie masz to
Zachodzi słońeczko
Przez wodę koniczki
Szumi dolina
Umrzyła gorolka
Gronie, nasze gronie
Pod naszymi okny

Utwory przygotował do edycji Jerzy Drozd, dokonując przy tym drobnych zmian muzyczno-tekstowych²⁸. Jemu też, jak czytamy na 2 stronie wydania, kompozytor je poświęcił. Jerzy Drozd był także najczęstszym wykonawcą pieśni z tego zbioru. Najprawdopodobniej też fragmenty tych właśnie opracowań prezentował podczas koncertu, który później wspominała w swoim dzienniku Maria Dąbrowska: „[...] pamiętam jeden wieczór spędzony [...] na jakiejś miejscowej zabawie, w czasie której nauczyciel ludowy z Wisły nazwiskiem Drozd, śliczny góral, śpiewał uroczo przewspa-

²⁵ J. Sztwiertnia: *Pieśni nadolziańskie*. [Przygotował do druku i zaopatrzył w oryginalne teksty ludowe J. Drozd]. Cieszyn 1946. Dalej cytaty pieśni za tym wydaniem.

²⁶ J. Drozd: *Wspomnienie o Janie Sztwiertni*..., s. 38. Zachowane 4 rękopisy, do których udało się dotrzeć, zawierają notatki numeryczne pisane ołówkiem, różne od tutaj przedstawionych. Nie można mieć pewności, że wpisał je kompozytor, dlatego kolejność podana jest za spisem Jerzego Drozda.

²⁷ J. Sztwiertnia: *Pieśni nadolziańskie*...

²⁸ Zostaną one przedstawione łącznie z omówieniem poszczególnych pieśni.

niałe pieśni i piosenki góralskie. I dobór pieśni, i wykonanie były w tak dobrym smaku, że mogły zrobić furorę w najbardziej wybrednym audytorium. Tak, że słuchając go myślałam, jak u nas talenty i skarby sztuki ludowej przemijają niewykorzystane, [...] szczególnie podobała nam się piosenka humorystyczna *Umrzyła gorolka, gorol był rod*²⁹.

Ej, koło Cieszyna

Melodia ludowa z okolic Cieszyna, którą znajdziemy w zbiorach zebranych przez Józefa Ligęzę i Stefana Mariana Stoińskiego³⁰. Podobną pieśń możemy także spotkać na Śląsku Opolskim³¹. Na łamach „Zarania Śląskiego” u progu XX wieku opublikowane zostało opracowanie tej pieśni na chór mieszany, wykonane przez Pawła Pustówkę³². Komentarz, jaki towarzyszy tej publikacji, wskazuje, że opracowana melodia zanotowana została w okolicach Brennej. I choć jest najbardziej zbliżona do wersji Sztwiertniowskiej, nie wiemy, ile w niej oryginału ludowego, a ile inwencji opracowującego. Z tego powodu większą wartość porównawczą ma dla nas wersja odnotowana w zbiorze Ligęzy i Stoińskiego.

Wykorzystując temat ludowy, Sztwiertnia dokonał kilku drobnych zmian. W cytowanej notacji melodia zapisana jest w tonacji F-dur, kompozytor natomiast opracował ją w Fis-dur. Wiązało się to zapewne z przeznaczeniem całego zbioru na głos wysoki, co potwierdza również fakt zmiany tonacji we wszystkich opracowanych pieśniach. W stosunku do pierwowzoru zmiany zauważalne są także w układzie rytmicznym.

Przykład nr 30. Temat ludowy z okolic Cieszyna zapisany przez L. Bilkę

Ej, ko - lo Cie - szy - na jest tam ce - stecz - ka. Sto - i, sto - i u - stro - jo - na
A na tej ce - stecz - ce sto - i dzie - wecz - ka.

8 jak - by by - ła ma - lo - wa - na ja - ko dwo - recz - ka. ja - ko dwo - recz - ka.

²⁹ Kartki z dziennika Marii Dąbrowskiej *Jaworze*. „Literatura” 1973, nr 17(73), s. 6.

³⁰ *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 2: *Pieśni balladowe o załotach i miłości*. Wydali i komentarzem zaopatrzyli J. Ligęza, S.M. Stoiński. Kraków 1938, s. 105, nr 54, wariant C zapisany przez Leopolda Bilkę w 1914 roku.

³¹ Ibidem, s. 104, nr 54, wariant A.

³² P. Pustówka: *Ej, koło Cieszyna na chór mieszany*. „Zaranie Śląskie” 1908, z. 3, s. 180.

Przykład nr 31. Melodia w wersji J. Sztwiertni

Ej, ko - ło Cie - szy - na jest tam li - pecz - ka. Sto - i, sto - i u - stro - jo - na
 A pod tą li - pecz - ką sto - i dzie - wecz - ka.
 7 jak - by by - ła ma - lo - wa - na ja - ko dwo - recz - ka hej! ja - ko dwo - recz - ka.

Dodany w opracowaniu rytm punktowany podkreśla taneczny, *quasi*-mazurkowy charakter utworu. Pieśń o budowie zwrotkowej ujęta jest w takt $\frac{3}{4}$, w tempie określonym jako *allegretto* i liczy 20 taktów. Duży *ambitus* melodii zapisany od *cis1* do *fis2* pojawia się w obrębie jednego zdania muzycznego. *Tessitura* pieśni to wysoka średnica z niewielkimi pochodami melodycznymi w dół. Melodia śpiewana poprzedzona jest czterotaktową przygrywką fortepianową określoną jako *scherzando* i wprowadzającą ogólny charakter kompozycji. Pieśń możemy podzielić na odcinki czterotaktowe, oddechy wyznaczają pauzy w taktach 8 i 12, w takcie 18 zaznaczone są dwa oddechy³³ oddzielające tekstowe „hej”³⁴, dodatkowo podkreślone akcentem. Proponowaną zmianą wykonawczą byłoby jednak zachowanie krótkiej cezury oddechowej tylko po akcentowanym „hej”, wprowadzając też w taktach 19 i 20 dynamikę *mezzopiano*, a wcześniej podkreślając dynamiką *forte* kulminacyjną frazę w taktach 17 i 18. Propozycją interpretacyjną było, by także zastosowanie *ritenuto* w takcie 16, powracając do pierwotnego tempa w kolejnych dwóch taktach. Należy także zwrócić uwagę na synchronizację rytmiczną partii wokalne z akompaniamentem, zwłaszcza w taktach 14 i 16, gdzie na pasaż ósemkowy w prawej ręce fortepianu nakłada się rytm punktowany melodii śpiewanej.

Przykład nr 32. *Ej, koło Cieszyna* — takt 14

u - stro - jo - na
 do - wie - dzie - li

³³ J. Sztwiertnia: *Pieśni nadolziańskie...*, s. 3.

³⁴ W języku słowackim „hej”, co należałoby rozumieć jako ‘tak’, jest to rodzaj akceptacji.

Ej, koło Cieszyna jest jedną z wielu powszechnie znanych na Śląsku Cieszyńskim ludowych przyśpiewek. Choć pierwowzór zapisany przez L. Biłkę³⁵ zawierał pięć zwrotek, Sztwiertnia wykorzystał w swoim opracowaniu tylko dwie początkowe³⁶. W każdej z nich powtórzenie ostatniego wersu funkcjonuje jako rodzaj wewnętrznego refrenu, uwydatniającego melodyjność tekstu. Kompozytor dokonał również niewielkiej zmiany tekstowej: w miejsce „jest tam cesteczka” (wyraz pochodzenia czeskiego określający drózkę, „cesta” — „droga”), wstawiając „jest tam lipeczka”³⁷. Czyżby był to wyraz chęci nadania pieśni bardziej „uniwersalnego”, zrozumiałego powszechnie charakteru? Jeśli jednak zwrócić uwagę na inny zwrot mogący stanowić problem dla nieznających regionalnej gwary: „było wiesieli” („było wesele”), należy raczej powątpiewać o podobnej motywacji.

Ej, koło Cieszyna

Ej, koło Cieszyna jest tam lipeczka.
A pod tą lipeczką stoi dziewczeczka.
Stoi, stoi ustrojona, jakby jaka malowana
jako dworeczka, Hej, jako dworeczka.

A jo się ji pytał czyby mnie chciała.
A ona mi na to rączki podała.
Ojcowie się dowiedzieli, zaraz po mnie przyjechali
było wiesieli, Hej, było wiesieli.

Sikoreczka świergoli

Pieśń oparta jest na melodii ludowej *Dolina*. Temat pochodzący z okolic Wisły-Malinka znajdujemy w zbiorze Józefa Ligezy i Stanisława Mariana Stoińskiego *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*³⁸. W rękopisie Sztwiertni utwór nosił także tytuł *Dolina*, zmieniony został jednak przez Jerzego Drozda na *Sikoreczka świergoli* podczas przygotowań do druku. W wydanych *Pieśniach nadolziańskich* opracowanie pieśni rozpoczyna się od drugiej zwrotki tekstu ludowego, co usprawiedliwia na swój sposób także zmianę tytułu³⁹. Tytuł oryginalny wynikał z incipitu *Dolina...*, druga zwrotka to słowa *Sikoreczka świergoli...* Być może Drozd uznał, iż tekst pierwszej zwrotki, oparty głównie na jednym słowie „dolina”, jest mało atrakcyjny dla solisty i stąd ta zmiana. Mógł też Jerzy Drozd zasugerować

³⁵ *Pieśni ludowe z polskiego Śląska...*, s. 106.

³⁶ J. Sztwiertnia: *Pieśni nadolziańskie...*, s. 3.

³⁷ Mógł też kompozytor wykorzystać tekst innej wersji pieśni.

³⁸ *Pieśni ludowe z polskiego Śląska...*, nr 263. Melodię zapisał w 1932 roku F. Pustówka. Kraków 1938, s. 323.

³⁹ J. Sztwiertnia: *Pieśni nadolziańskie...*, s. 4.

się wersją zanotowaną w okolicach Trzyńca⁴⁰, która — choć oparta na innym temacie melodycznym — nosi także tytuł *Sikoreczka świergoli* i wykorzystuje podobny tekst. Melodia w opracowaniu Sztwiertni jest w zasadzie dokładnym powtórzeniem wariantu ludowego z niewielką zmianą rytmiczną.

Przykład nr 33. Wersja ze zbioru *Ligezy i Stoińskiego* takty 7—9



Przykład nr 34. Oprac. J. Sztwiertnia takty 11—12



Poprzez zmiany w rytmie temat melodyczny w opracowaniu Sztwiertni jest o jeden takt krótszy od cytatu ludowego. Melodia ma budowę kolistą — tak w analizie materiałów ludowych określana jest struktura utworu rozpoczynającego się i kończącego się na tym samym dźwięku⁴¹. Oryginalny temat ludowy zapisany został przez Ferdynanda Pustówkę⁴² w tonacji d-moll, Sztwiertnia użył w opracowaniu tonacji f-moll. Tempo kompozycji określone zostało jako *andante tranquillo*, takt $\frac{2}{4}$, pieśń z czterotaktowym wstępem i trzytaktowym zakończeniem fortepianowym, w całości liczy 17 zapisanych taktów. W takcie 9 melodii słyszymy wpływ skali doryckiej (seksta wielka, dorycka), co wnosi do melodii ciekawe zabarwienie.

Przykład nr 35. Takt 9



Tessitura linii melodycznej utworu wysoka, jej ambitus zawiera się w interwale nony wielkiej (f1—g2). Molowa tonacja podkreśla liryczny charakter pieśni, w interpretacji istotne jest spokojne prowadzenie frazy, artyku-

⁴⁰ *Sikoreczka świergoli*. „Zaranie Śląskie” 1909, z. 2.

⁴¹ H. Windakiewiczowa: *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryd. Chopina. Studium muzykologiczne*. Kraków 1926.

⁴² *Pieśni ludowe z polskiego Śląska...*, s. 323.

lacja — *legato*. Konieczne jest określenie nastroju pieśni już we wstępie fortepianu — śpiewnie i szeroko. Akompaniator powinien uważnie śledzić sposób frazowania i *rubato* wokalisty, szczególnie w tych miejscach, kiedy najwyższy dźwięk akordu fortepianu łączy się ze śpiewem (np. takty 7—9).

Przykład nr 36. Takty 7—9

Melodię pieśni tworzą dwa pięciotaktowe zdania muzyczne (frazy 2+3 i 3+2). Sugestią wykonawczą jest zwolnienie tempa na końcu każdej frazy, dodatkowo w takcie 9 i końcowym 14 pojawiają się fermaty. Podział ten wyznacza również oddechy w pieśni. Każda zwrotka powtarza dwukrotnie dziesięciotaktowy odcinek melodii. W zakresie dynamiki kompozytor zapisał jedynie ogólne określenie *piano*. Propozycja interpretacyjna to: wstęp — takty 1—4 *piano*, takty 5—9 *crescendo* przebieg od *piano* do *mezzopiano* i *diminuendo* w takcie 9, dalej takty 10—13 *mezzopiano* i *diminuendo* do *piano*, oraz utrzymane w dynamice *piano* trzytaktowe zakończenie instrumentalne.

W pieśni *Sikoreczka świergoli* dominantą kompozycyjną zdaje się zespół anaforyczno-epiforycznych powtórzeń. Na nim osadza się nie tylko ściśle tekstowa warstwa utworu, lecz także częściowo jego płaszczyzna muzyczna. Takie środki stylistyczne nadają przecież pieśni rytm, budując również spokojny, skądinąd miłosny, nastrój. Uwadze wykonawcy-interpretatora nie powinna umknąć jednak pewna doza liryzmu.

Sikoreczka świergoli

Sikoreczka świergoli,
sikoreczka świergoli,
sikoreczka me serduszko świergoli
raz, dwa, świergoli.

Stań syneczku dzień biały,
stań syneczku, dzień biały,
stań syneczku, me serduszko dzień biały
raz, dwa, dzień biały.

Już bych jo był dawno wstał,
 już bych jo był dawno wstał,
 już bych jo był me serduszko dawno wstał
 raz, dwa, dawno wstał.

Tylko mi cię dziewczę żal,
 tylko mi cię dziewczę żal,
 tylko mi cię me serduszko dziewczę żal
 raz, dwa, dziewczę żal.

Ej, nie masz to

Pierwowzór ludowy opracowania *Ej, nie masz to* udało się odnaleźć w zbiorze Józefa Ligęzy *Pieśni ludowe ze Śląska*⁴³.

Przykład nr 37

Ej, nie masz też nie ma, jak na-szej nie - wie-ście, chło - pek ło-rze

6 1. 2.

na łu-go -rze, żon-ka pi - je w mie-ście, żon-ka pi - je w mie-ście.

Melodia ludowa *Ej, nie masz też* (przykład 37) ze zbioru J. Ligęzy zanotowana została przez Jana Tacinę w okolicach Oldrzychowic.

W warstwie muzycznej niemalże identyczny z melodią w opracowaniu Sztwiertni jest temat folklorystyczny *Chłopek ci ja chłopek*⁴⁴. Należy przypuszczać, że jest to inny wariant tekstowy interesującego nas utworu ze wspólną strukturą melodyczną. Słowa tej pieśni ludowej znajdziemy także w XIX-wiecznym zbiorze Andrzeja Cinciały *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*⁴⁵.

W notacji przyjętej u Ligęzy melodia ludowa *Ej, nie masz to* nie masz oparta jest na tonacji G-dur. W opracowaniu Sztwiertni została ona zapisana o tercję małą wyżej (B-dur). Jako jednostkę metryczną wybrał kompozytor ćwierćnutę, stąd określenie taktu $\frac{3}{4}$. W stosunku do cytowanego pierwowzoru ludowego drobne zmiany melodyczno-rytmiczne zauważymy prawie w każdym takcie. Pieśń jest kolejną pozycją ze zbioru, która ma taneczny (mazurowy) charakter. Obrazuje to trójmiarowe metrum i dodany przez kompozytora rytm punktowany (np. takty 14–15).

⁴³ J. Ligęza: *Pieśni ludowe ze Śląska*. Katowice 1961, s. 86, wariant G.

⁴⁴ A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1987, s. 321.

⁴⁵ A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*. Kraków 1885.

Przykład nr 38. Takty 14–15



Tonacja opracowania — B-dur, tempo — *allegretto*, budowa pieśni uwarunkowana jest strukturą tekstu o jednolitych zwrotkach i ujęta została w 16 taktach. *Ambitus* utworu zawarty jest w oktawie ($f1$ – $f2$), *tessitura* średnicowa, frazy czterotaktowe, oddechy wyznaczają znaki interpunkcyjne tekstu. Część śpiewaną poprzedza czterotaktowa przygrywka fortepianowa oparta na charakterystycznym rytmie (takty 1–4).

Przykład nr 39. Takty 1–4



W takcie 8 sugerowane jest zwolnienie (*ritenuto*), zaś w takcie 15 zapisano krótką fermatę (*fermata corta*). W zakończeniu pieśni propozycją wykonawczą może być rozszerzenie (w taktach 13 i 14), na słowach „dziwiejcie się wszyscy ludzie” i powrót do poprzedniego tempa (takty 15 i 16) w fragmencie tekstowym „tak się ćwiczy żony”. Akompaniament powinien być całkowicie podporządkowany interpretacji wokalisty. Należy zwrócić uwagę na zróżnicowanie interpretacyjne każdej z pięciu zwrotek, tym bardziej że wszystkie związane są z identycznym materiałem muzycznym. Sensowne wydaje się też powtórzenie występującej tu krótkiej przygrywki fortepianowej przed każdą zwrotką, co doda pieśni charakteru i stworzy z niej płynną opowieść z pełną narracją. Dość szybkie tempo i minimalistyczny tekst w poszczególnych zwrotkach powodują, że całość pieśni nie wywołuje wrażenia wydłużania.

Wykorzystany przez Sztwiertnię pięciozwrotkowy tekst traktuje o niesfornej żonie, poskramianej przez męża. Role społeczne jednak, jak na dominujący podówczas patriarchy⁴⁶, wydają się mocno odwrócone: „Chłopek orze na ugorze, / żonka pije w mieście”. Po stanowczym pytaniu męża:

⁴⁶ Użyty w porównaniach tekst pierwowzoru ludowego pochodzi z XIX wieku.

„wiałaś też przepiła?” następuje zabawny nieco, bo połączony z pouczeniami („nie będziesz ty moja żonka / więcej robić długu”; „nie będziesz ty moja żonko / więcej pić araku”) proces wymierzania kary. Mężczyzna przypina kobietę kolejno: „do pługu”, „haku”, „brony”, wieńcząc ku przestrodze: „tak się ćwiczy żony”.

Utwór jest typem, spotykanej często w praktyce ludowej, a mającej korzenie jeszcze w średniowieczu, pieśni dialogowanej⁴⁷.

Ej, nie masz to

Ej, nie masz to nie masz
jak naszej niewieście,
chłopek orze na ugorze,
żonka pije w mieście.

Chłopek się ji pyto
wiałaś też przepiła,
dwa talary niewieluśko,
bom się nie bawiła.

Chłopek się rozgniewał
zaprzął ją do pługu,
nie będziesz ty moja żonka,
więcej robić długu.

Wyprzagnał ją z pługu
zaprzął ją do haku,
nie będziesz ty moja żonko,
więcej pić araku.

Wyprzagnał ją z haku
zaprzął ją do brony,
dziwiejcie się wszyscy ludzie,
tak się ćwiczy żony.

Zachodzi słoneczko

Temat ludowy tej pieśni zanotowany został w 1901 roku przez Andrzeja Hławiczkę w okolicach Żukowa Dolnego na Zaolziu⁴⁸. W opracowaniu widzimy powtórzoną linię melodyczną z drobną tylko zmianą rytmiczną w ostatnim takcie; u Sztwiertni mamy półnutę, zaś w wersji ludowej ćwierćnutę i pauzę ćwierćnutową. Melodia cytowana ujęta jest w tonacji b-moll, opracowanie Sztwiertni ma tonację g-moll. Utwór zapisany został

⁴⁷ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska: *Formy muzyczne*. T. 3: *Pieśń*. Warszawa 1974, s. 221.

⁴⁸ *Pieśni ludowe z polskiego Śląska...*, s. 525, nr 471, wariant A zapisany przez A. Hławiczkę.

w takcie $\frac{2}{4}$, w tempie określonym jako *andantino*, całość zawarta jest w 24 taktach. Rozwój linii melodycznej wskazuje na użycie tutaj często spotykanego w praktyce ludowej tzw. zwrotu chórowego⁴⁹, czyli powtórzenia tematu o oktawę lub inny interwał (najczęściej kwartę lub kwintę — tutaj o sekstę małą), na przykład takty 5—12.

Przykład nr 40. Takty 5—12



W linii melodycznej utworu przenikają się tonacje pokrewne: g-moll i B-dur (cytowane już takty od 5 do 12). Zwrot chórowy wywiera także wpływ na ukształtowanie rytmiczne pieśni.

Na przykład dwie pierwsze frazy — takty od 1—8 mają identyczny układ rytmiczny.

Przykład nr 41



Ambitus melodii śpiewanej zawarty jest między *d1* a *es2*, a jej *tessitura* to wysoka średnica. Pieśń rozpoczyna czterotaktowa przygrywka fortepianowa z chromatycznie prowadzoną melodią w górnym głosie prawej ręki i zwolnieniem w ostatnim takcie, przed wejściem wokalnym. Melodia śpiewana oparta jest na dwóch frazach czterotaktowych zwrotki i sześciotaktowym refrenie, podzielonym wokalnie na odcinki cztero- i dwutaktowy. Oddechy wynikają z tych właśnie podziałów. W pierwszej frazie śpiewanej zapisana dynamika *pianissimo*⁵⁰ wydaje się nieco przesadzona, wystarczające będzie (jak się wydaje) zastosowanie *piano*. W kolejnym odcinku przebieg dynamiczny to *crescendo* do poziomu *mezzoforte* i zalecane *diminuendo* w zakończeniu. W refrenie, wraz z przebiegiem melodii w górę, propozycją interpretacyjną może być wzmocnienie dynamiczne w pierwszych 4 taktach do *forte* i kontrastowym *piano* na słowach „[...] nic nie cieszy”, a także zwolnienie w ostatnim dwutaktowym odcinku.

Jednostajny rytm w fakturze akompaniamentu wprowadza określony nastrój utworu. Niezwykle ważna staje się synchronizacja linii wokalne

⁴⁹ H. Windakiewiczowa: *Wzory ludowej muzyki...*

⁵⁰ J. Sztwiertnia: *Pieśni nadolziańskie...*, s. 6.

i fortepianu, wszelkie elementy rozszerzania lub przyspieszenia frazy muszą zostać wcześniej precyzyjnie ustalone (struktura rytmiczna prawej ręki akompaniamentu oparta jest na wartościach szesnastkowych).

Zachodzi słońeczko jest utworem pierwotnie osadzonym w ściśle określonym środowisku Cieszyna, choć pojawiały się też inne wersje tekstowe tej pieśni np. „Zachodzi słońeczko między lasy. Jużci mnie w Ligocie nic nie cieszy”⁵¹. Sztwiertnia rozszerzył liryczną przestrzeń na świat w ogóle (zamiast „już mnie w tym Cieszynie nic nie cieszy” — „już mnie na tym świecie nic nie cieszy”). Monolog mężczyzny jest niekończącym, bo powtarzanym, jękiem, lirycznym lamentowaniem.

Zachodzi słońeczko

Zachodzi słońeczko między lasy.
Zachodzi słońeczko między lasy.
Już mnie na tym świecie,
już mnie na tym świecie nic nie cieszy.

Jam sierota smutny, zasmucony,
Jam sierota smutny, zasmucony.
Od mojej kochanej,
od mojej kochanej opuszczony.

Przez wodę koniczki

Jest to melodia ludowa z okolic Ustronia⁵² zapisana przez Jana Tacinę w 1935 roku. Podobne melodie możemy spotkać na Śląsku Opolskim⁵³, a także na Morawach⁵⁴. Utwór ma charakter polonezowy (chodzony lub wolny⁵⁵), co w opracowaniu Jana Sztwiertni zostało dodatkowo podkreślone w akompaniamencie. Zmieniona została tonacja z D-dur w cytowanej melodii ludowej na E-dur. Takt pieśni $\frac{3}{4}$ z sugerowanym tempem *allegretto con anima*. Budowa linii melodycznej kolistą, rozpoczyna się i kończy na tym samym dźwięku⁵⁶. Całość liczy 16 zapisanych taktów wraz z powtarzającym się dwufrazowym refrenem. Czterotaktowy wstęp fortepianu wyraźnie określa polonezową całość (takty 1—2).

⁵¹ *Pieśni ludu śląskiego ze zbiorów rękopiśmiennych Józefa Lompy*. Wydał, skomentował i zarysem monograficznym opatrzył B. Z a k r z e w s k i. Wrocław 1970, s. 328.

⁵² *Pieśni ludowe z polskiego Śląska...*, s. 230, nr 176, wariant H.

⁵³ J. T a c i n a: *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*. Katowice 1963.

⁵⁴ K. H ł a w i c z k a: *Śląski polonez ludowy — wolny*. „Literatura Ludowa” 1965, nr 4, s. 29—50.

⁵⁵ K. H ł a w i c z k a: *Przenikanie i wzajemne wpływy elementów muzycznych polskich i czeskich w folklorze cieszyńskim*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. K u b i k. Katowice 1977, s. 19.

⁵⁶ H. W i n d a k i e w i c z o w a: *Wzory ludowej muzyki...*

Przykład nr 42. Takty 1, 2 — wstęp fortepianowy

Melodia pieśni oparta jest na powtarzającym się dwutaktowym punktowanym schemacie rytmicznym.

Przykład nr 43

Ambitus pieśni zawarty jest od *e1* do *fis2*, *tessitura* linii melodycznej to wysoka średnica, budowa zwrotkowa, frazy dwutaktowe, oddechy wyznaczone długością fraz. W wydany zapisie nutowym brakuje uwag dynamicznych⁵⁷. W wykonaniu sugestią byłaby notacja od *mezzoforte* z rosnącym przebiegiem melodii w obrębie pierwszej frazy (takty 5—6) przez *forte* w drugiej i trzeciej frazie (takty 7—10), do początkowego *mezzoforte* w ostatniej frazie (takty 11 i 12). Zapisane w ostatnich 2 taktach refrenu *molto ritenuto* zastosować można by dopiero na końcu pieśni, wraz z fermatą na ostatnim dźwięku.

Akompaniament podporządkowany jest całkowicie partii wokalne. Pełne brzmienie akordów i ich kolorystyka (charakter uroczysty w tempie poloneza) stanowić tu powinny ważny element wyrazowy.

„Akcja” pieśni *Przez wodę koniczki*, ograniczonej przez Sztwiertnię do dwóch (pierwszej i końcowej) z pięciu zwrotek⁵⁸, osadzona jest w dość sielankowej aurze. Część pierwsza może być traktowana jako swoiste sprawozdanie z bieżących wydarzeń i zamysłów mężczyzny („Przez wodę koniczki, przez wodę / ku mej najmilejszej na zgodę. / O pozdrowcie mi ją, jak się ma / czyli ona zdrowa, jako ja”), podczas gdy druga uciekać się zdaje w stronę planów i marzeń o wiecznej szczęśliwości: „Ja tam będę kopał, a ty plec / i tak się będziemy dobrze mieć”.

Przez wodę koniczki

Przez wodę koniczki, przez wodę
ku mej najmilejszej na zgodę.
O pozdrowcie mi ją, jak się ma
czyli ona zdrowa, jako ja.

⁵⁷ J. Sztwiertnia: *Pieśni nadolziańskie...*, s. 7.

⁵⁸ *Pieśni ludowe z polskiego Śląska...*, s. 230.

Mam ja cię ma miła, mam cię rad
 kupię ci na Śląsku winograd.
 Ja tam będę kopał, a ty plec
 i tak się będziemy dobrze mieć.

Szumi dolina

Pierwowzór ludowy tej pieśni znajdujemy w zbiorze Jana Taciny *Gronie, nasze gronie*⁵⁹. Ten sam temat melodyczny zapisano również w okolicach Istebnej, choć zatytułowany został *Pieśń góralska*, co odnotowano w zeszycie 3 „Zarania Śląskiego” z 1909 roku⁶⁰. Dla porównania zestawiamy melodię głosu wokalnego opracowania Sztwiertni z wariantem zapisanym przez J. Tacinę. Dostrzegamy tutaj drobne różnice, zwłaszcza w zakresie struktury rytmicznej (takty 4, 10, 11, 12, 15 i 16 melodii śpiewanej).

Przykład nr 44. Melodia w opracowaniu J. Sztwiertni

Szu-mi do - li - na szu-mi groń. Szu-mi do - li - na szu-mi groń.

9

Pa - sie tam ow - ce mi - ly mój, pa - sie tam ow - ce mi - ly mój.

Przykład nr 45. Melodia ludowa ze zbioru J. Taciny

Szu-mi do - li - na szu-mi groń. Szu-mi do - li - na szu-mi groń.

9

Pa - sie tam ow - ce mi - ly mój, pa - sie tam ow - ce mi - ly mój.

Utwór ujęty został przez kompozytora w takcie $\frac{3}{4}$, w tempie określonym jako *andante sostenuto*. Tonacją wyjściową stała się g-moll (notacja Taciny to d-moll), którą słyszymy w pierwszych czterech taktach tematu, następnie melodia przechodzi do tonacji D-dur (dominanta w g-moll moduluje dalej do G-dur, by całość zakończyć w D-dur). Tak więc pieśń rozpoczyna się i kończy w dwóch różnych tonacjach. Po zharmonizowaniu charakterystyczne komórki melodii ludowej o rozpiętości kwarty stały się dźwiękami dominant wtrąconych (takty 9 i 10 opracowania).

⁵⁹ J. T a c i n a: *Gronie nasze, gronie. Pieśni ludowe znad źródeł Olzy*. Katowice 1959, s. 25.

⁶⁰ *Pieśń góralska*. „Zaranie Śląskie” 1909, nr 3, s. 132.

Przykład nr 46. Takty 9–10

Szu - mi do - li - na
Niech - że ich pa - sie

Takt 8 opracowania będący zakończeniem pierwszej frazy wokalne, a także takt 20 (zakończenie melodii) kończą się na II stopniu skali (składnik dominanty).

Przykład nr 47. Takty 7–8

szu - mi groń.

Nietypowe są tutaj także zwroty chórowe — przesunięcie następuje o sekundę wielką zamiast jak zazwyczaj o kwartę lub kwintę (takty od 4 do 11). W melodii od taktu 13 do 20 słyszymy wpływ skali góralskiej (*g, a, h, cis, d*).

Przykład nr 48. Takty 13–20

Pa - sie tam o - wce mi - ły mój, pa - sie tam o - wce mi - ły mój.

Ambitus melodii w opracowaniu zawiera się w interwale septymy wielkiej (*g1—fis2*), *tessitura* to wysoka średnica, artykulacja pieśni *legato*, dodatkowo podkreślając „prostota z emocją”. Melodia śpiewana składa się z trzech fraz czterotaktowych i końcowego odcinka pięciotaktowego. Całość poprzedza czterotaktowy wstęp instrumentalny, wprowadzający w pierwszych dwóch taktach brzącający w oktawie, początkowy motyw melodii. Oddechy wyznaczone są długością fraz. W zwrotach akompaniament fortepianu opiera się na akordach i stanowi harmoniczną podporę głosu

wokalnego. W refrenie prawa ręka cytuje melodię śpiewaną, co pomaga w utrzymaniu prawidłowej intonacji. W taktach od 9 do 11 opracowania następuje spokojne podejście *legato* do trudnej kulminacji *e2—fis2*. Propozycja interpretacyjna w zakresie dynamiki pieśni przedstawia się w następujący sposób: wstęp w obrębie czterech taktów *mezzoforte* do *piano*, pierwsza fraza śpiewana w taktach od 5 do 8 — *piano*, kolejna fraza to temat melodyczny powtórzony o sekundę wyżej w taktach od 9 do 12, wykonawczo interesujący mógłby być tutaj przebieg od *mezzoforte* do *forte* na kulminacyjnym *fis2* (dodatkowo opisane krótką fermatą) i rozwiązaniem na *d2*. Kolejne dwie frazy od *mezzopiano* poprzez *diminuendo* do *piano* wraz ze zwolnieniem na ostatnich trzech taktach. W drugiej zwrotce podobnie, z większym *ritenuto* w finale pieśni.

Charakter pieśni określają pełne zadumy słowa. Tekst ludowy, wykorzystany w opracowaniu w prawie niezmienionym kształcie, ma charakter żeński, co wyraźnie podkreślają dwa fragmenty: podmiotem mówiącym jest tutaj bez wątpienia kobieta. W zakresie propozycji wykonawczej można by jednak pieśń ową z powodzeniem przekształcić na „męską nutę”, dokonując zaledwie drobnych tekstowych zmian, jak choćby zamiast „Pasie tam owce miły mój” — „Pasie tam owce miła ma”. Utwór stanowi odbicie refleksji rodzącej się w obliczu natury splecionej z codzienną pasterską dolą. Dziewczyna zdaje się błogosławić chłopcu i z własnego serca, jak również bożą mocą („Niechże ich pasie, kiej ich ma / niech go tam Pan Bóg pożegna” lub „Niech ją tam Pan Bóg pożegna”). Ludowy tekst zawiera więcej wyrażeń regionalnych, nieco „spolszczonych” w stylizacji np.: „grón”, „łowce”.

Szumi dolina

Szumi dolina, szumi Groń.
Szumi dolina, szumi Groń.
Pasie tam owce miły mój,
pasie tam owce, miły mój.

Niechże ich pasie, kiej ich ma.
Niechże ich pasie kiej ich ma.
Niech go tam Pan Bóg pożegna,
niech go tam Pan Bóg pożegna.

Umrzyła gorolka

Melodia ludowa *Umrzyła gorolka* zanotowana została przez Franciszka Francuza w okolicach Oldrzychowic⁶¹. Zapis opublikowano na łamach „Zarania Śląskiego” w 1909 roku. Ten sam temat melodyczny opracował także na głos solowy z fortepianem Stanisław Hadyna.

⁶¹ *Tańce ludowe. Umrzyła Gorolka*. „Zaranie Śląskie” 1909, nr 3, s. 134.

Przykład nr 49. Melodia ludowa *Umrzyła gorolka*

Pieśń opracowana została w tonacji a-moll, w takcie $\frac{3}{4}$, w tempie określonym jako *largo*. Opracowanie różni się od zapisu z Oldrzychowic nie tylko tonacją (wersja F. Francuza opublikowana w „Zaraniu Śląskim” zanotowana jest w g-moll). W opracowaniu Sztwiertnia powtarza pierwszy, czterotaktowy odcinek melodii, kończąc go w powtórce na I stopniu (za pierwszym razem linia melodyczna opracowania jest zgodna z zapisem ludowym i kończy się na V stopniu). Drobne różnice zauważymy również w zakończeniu melodii:

Przykład nr 50

wersja ludowa
takty 11–12



opracowanie Sztwiertni
takty 17–18



Zmianę widzimy także w tekście utworu. W zapisie F. Francuza: „na huślach groł”⁶², u Sztwiertni: „na dudach groł”.

Melodia śpiewana oparta na temacie ludowym jest mało zróżnicowana rytmicznie (wyłącznie ćwierćnuty i półnuty). Przeciwstawia jej kompozytor towarzyszenie fortepianu, którego struktura rytmiczna ma walor kolorystyczny. Charakter opracowania i sugestię jego wykonania ujął twórca w przypisanym przez siebie określeniu *largo*. Część śpiewaną poprzedza krótka, dwutaktowa, dynamiczna przygrywka fortepianu, zakończona zwolnieniem i *diminuendem*. Całość pieśni liczy 18 zapisanych taktów i oparta jest na czterotaktowych frazach. *Ambitus* pieśni stanowi oktawa, (e1–e2). Utrudnieniem wykonawczym są duże różnice dynamiczne w dość niskiej tessiturze, gdzie, ze względu na charakter muzyczno-literacki pieśni, wymagana jest również intensywna, „żarliwa” artykulacja.

W zakończeniu pieśni propozycją interpretacyjną mogłaby być drobna „wstawka” aktorska — krótki sarkastyczny śmiech przed ostatnim tekstowym „śmiół”.

⁶² Huśle — skrzypce.

Partia fortepianowa podkreśla element napięcia emocjonalnego i tworzy ironiczny charakter pieśni. Faktura akompaniamentu wymaga dobrego opalcowania i płynności przebiegów trzydziestodwójkowych oraz stabilnego *legata* w rozwiązywaniu sekwencji akordów.

Trudno jednoznacznie określić nastrój pieśni w warstwie tekstowej. Wydaje się, iż rzecz leży w gestii interpretatora-wykonawcy. Zestawienie śmierci z radością czy żałobą z zabawą może mieć wymiar zarówno komiczny, tragiczny, jak i właśnie tragikomiczny. Dominantę utworu stanowi jego regularność, powtórzenie ogromnej części pierwszej zwrotki w drugiej z nich, skutkiem czego poetycki dramatyzm gry życia ze śmiercią zostaje spotęgowany.

Umrzyła gorolka

Umrzyła gorolka, gorol był rod,
umrzyła gorolka, gorol się śmiał.
Gorol był rod, gorol się śmiał.
Jeszcze ji po śmierci na dudach groł.

Umrzyła gorolka, gorol był rod,
umrzyła gorolka, gorol się śmiał.
Gorol był rod, gorol się śmiał.
Potem se paniczkę z Cieszyna wziół.

Gronie, nasze gronie

Pieśń *Gronie, nasze gronie* jako jedyna w zbiorze Jana Sztwiertni nie ma odpowiednika ludowego. Jej tekstem jest wiersz księdza Emanuela Grima⁶³, opublikowany w tomiku *Znad brzegów Olzy*⁶⁴. Autorem melodii jest ksiądz Leopold Biłko⁶⁵, przedwojenny proboszcz parafii w Karwinie na Zaolziu. Utwór w sposób wtórny wszedł do obiegu ludowego i przez niektórych uważany jest za oryginalne dzieło kultury w ludowej twórczości pieśniarskiej.

Melodia ułożona przez księdza Biłkę zapisana została w tonacji G-dur. Sztwiertnia zacytował ją bez zmian, ale przeniósł swoje opracowanie do tonacji A-dur. Tempo utworu umiarkowane (*andante*), takt $\frac{3}{4}$, w całości liczy 12 zapisanych taktów. Melodia śpiewana oparta jest na powtarzanym dwutaktowym schemacie rytmicznym.

Przykład nr 51



⁶³ E. Rosner: *Rękopis księdza poety*. W: I d e m: *Cieszyńskie okruchy literackie*. Cieszyn 1983.

⁶⁴ E. Grim: *Znad brzegów Olzy*. Cieszyn 1913.

⁶⁵ A. K o p o c z e k: *Śpiewnik Macierzy...*, s. 142.

Drobny wyjątek widzimy jedynie w takcie 10, gdzie zamiast dwóch óse-mek poprzedzających półnutę zapisano ćwierćnutę. W strukturze rytmicznej akompaniamentu dominują triole. Część wokalną poprzedza czterotaktowa, wielogłosowa fraza instrumentalna z elementami imitacji i niewielkim zwolnieniem w 4 takcie. Odcinki śpiewane, dwutaktowe, za każdym razem zakończone są fermatą, zwolnieniem w partii akompaniamentu i powrotem do tempa początkowego. *Ambitus* pieśni zawarty został w interwale nony (od *e1* do *fis2* w zapisie). *Tessitura* to wysoka średnica, artykulacja — *legato*. Z uwag dynamicznych zapisane zostało jedynie *piano pianissimo* w ostatnim takcie, ale — jak się wydaje — właściwy wyraz całości możliwy byłby do osiągnięcia przy zachowaniu gradacji dynamicznej o rozpiętości od *mezzopiano* do *forte* w kulminacji melodycznej w takcie 9 (*e2*, *fis2*). Zalecana jest stabilność rytmiczna triol akompaniamentu w celu wyczuwania ich pulsu przez wokalistę. Mimo różnej rytmiki, w partii wokalnej i instrumentalnej należy zwrócić uwagę na zsynchronizowaną i płynną interpretację.

Z czterech zwrotek oryginalnego tekstu Grima, Sztwiertnia wykorzystał dwie. Pieśń jest istną apologią rodzimych gór. Całość oparta została na apostrofie: „Gronie, nasze gronie hej! / Śląska wy ozdobo”. Swoistą pochwałę rzeczonoj przyrody wieńczą, potwierdzając ogólny zamysł pieśni, słowa: „już na was górale / nie śmia mieć sałaszy”. Góry stają się więc tu czymś „ponad” swoim zwykłym przeznaczeniem, niemal świętą przestrzenią.

Gronie, nasze gronie

Gronie, nasze gronie hej!
 Śląska wy ozdobo,
 wśród was serce płonie
 człek czuje się sobą.

Hale, nasze hale hej!
 Pełne dobrej paszy,
 już na was górale
 nie śmia mieć sałaszy.

Pod naszymi okny

Melodię ludową tej pieśni z okolic Wisły znajdujemy m.in. w zbiorach wydanych przez Ligęzę i Stoińskiego⁶⁶. Podobny temat zapisano też w okolicach Oldrzychowic na Zaolziu⁶⁷. Pieśń ujęta została także w *Zbio-*

⁶⁶ *Pieśni ludowe z polskiego Śląska...*, s. 254, nr 182, wariant C, zapisał F. Pustówka.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 253, nr 182, wariant A, zapisał Jan Tacina.

rze *śpiewek wiślańskich* wydanych przez Pawła Pustówkę⁶⁸. Przypuszczać należy, że Sztwiertnia do swojego opracowania wykorzystał wersję podobną do zapisanej przez Ligęzę i Stoińskiego, gdyż obie melodie, oprócz zmienionej tonacji, są prawie identyczne. Drobne zmiany melodyczno-rytmiczne widzimy w taktach 7 i 8 (dla porównania temat ludowy z okolic Wisły ze zbioru Ligęzy i Stoińskiego i ten sam fragment melodii w opracowaniu Sztwiertni).

Przykład nr 52. Takty 7 i 8

wersja ludowa	opracowanie Sztwiertni
 <p>me-go ko-nicz - ka</p>	 <p>me-go ko-nicz - ka</p>

Melodia ludowa ze zbioru Ligęzy i Stoińskiego utrzymana jest w tonacji C-dur. Sztwiertnia przyjął dla swojego opracowania tonację E-dur, takt $\frac{2}{4}$, tempo *andante* i całość ujął w 24 taktach. Pojawiające się w melodii (takt 9) *ais*, występuje tutaj jako dźwięk zamienny (pomocny), a nie jako kwarta zwiększona lidyjska.

Przykład nr 53. Takt 9



Ambitus melodii śpiewanej to oktawa od *fis1* do *fis2*, artykulacja *legato*. Pierwsze osiem taktów stanowi przygrywka fortepianowa wprowadzająca nastrój utworu, przed frazą śpiewaną sugerowane zwolnienie. Melodia podzielona jest wokalnie na frazy czterotaktowe, oddechy są wyznaczone pauzami i znakami interpunkcyjnymi tekstu. Dynamika pieśni od *piano* z rozszerzeniem do *forte* wraz z rozwinięciem linii melodycznej ku górze i z powrotem do dynamiki *piano* w ostatnich czterech taktach. Wskazówką interpretacyjną będzie też zastosowanie zwolnienia w końcówce pieśni w ostatnich dwóch taktach. Melodia pieśni zapisana jest w dość wygodnej średnicowej tessiturze, pewną trudność wykonawczą może sprawiać jedynie przejściowe *fis*, będące najwyższym dźwiękiem utworu zwłaszcza w takcie 20, gdzie poprzedza go kwartowy skok interwałowy (*cis2*—*fis2*). Dodatkowo pojawia się w tekście niewygodna zbitka sylab „mi-ma-mi”. Propozycja dotyczyłaby bardziej wokalne korekty tekstu: w miejsce „napój mi ma miła...” — słowa „napój miła moja...”.

⁶⁸ P. P u s t ó w k a: *Zbiór śpiewek wiślańskich*. Cz. 1. Wisła-Malinka 1932, s. 24—25.

Akompaniament wymaga dobrego opalcowania w celu osiągnięcia *legata*. Dodatkowa trudność polega na zespoleniu z partią wokalną, ponieważ prawie cały utwór jest zsynchronizowany melodycznie i rytmicznie z partią wokalną w górnych składnikach akordów oraz rytmicznie — z linią prawej ręki akompaniamentu. Propozycją byłoby także powtórzenie przygrywki instrumentalnej ze wstępu na końcu pieśni, z rozwiązaniem akordu na tonikę w finale.

Pieśń ma wyraźny charakter miłosnej rozmowy. Pierwsza z dwóch zwrotek odwołuje się do konkretnej lirycznej sytuacji, do lirycznego „teraz”, co więcej: zaprasza uczestniczkę dialogu do działania („napój mi ma miła mego koniczka”). Dziewczyna jednak aktywności nie podejmuje, używając argumentów o bardziej egzystencjalnym wymiarze i spychając dialog na filozoficzne tory: „Ja go nie napoje, bo się konia boje / bo się konia boje, jestem maluczka”. Ciężar rozmowy przesuwa się z „tu i teraz” na „w ogóle”. Przewrotny zdaje się być jednak zamysł kochanki: na abstrakcyjne pytanie: „[...] czy cię mierzi świat?”, daje konkretną odpowiedź: „Mnie świat nic nie mierzi, mnie serduszko boli / [...] płakałabym wnet”. Choć utwór jest w istocie, zwłaszcza w warstwie językowej, nieskomplikowaną miłosną piosnką, nie grzeszy ani banałem, ani brakiem dramatyzmu wobec odwiecznych ludzkich dylematów.

Pod naszymi okny

Pod naszymi okny ciecie wodziczka,
napój mi ma miła mego koniczka.
Ja go nie napoje, bo się konia boje,
bo się konia boje, jestem maluczka.

Pod naszymi okny, rośnie róży kwiat,
powiedz mi ma miła czy cię mierzi świat.
Mnie świat nic nie mierzi, mnie serduszko boli,
mnie serduszko boli, płakałabym wnet.

Utwory inne (zaginione)

Śledząc informacje o solowej twórczości wokalne Jana Sztwiertni w zachowanych spisach jego twórczości kompozytorskiej, oprócz omawianych utworów znajdziemy jeszcze inne pozycje z tego gatunku.

Najpewniej zaginionym utworem wokalnym jest *Pieśń o zabitym żołnierzu*. W artykule *U wiślańskiego kompozytora* drukowanym na łamach „Zarania Śląskiego” w 1937 roku Jan Sławiczek zwraca uwagę, iż Sztwiertnia „Pisze również pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu np. *Pieśń o zabitym żołnierzu* do słów Olszewskiej”⁶⁹. Jak dotąd nie udało się odnaleźć rękopisu, brak też informacji o autorce tekstu tej pieśni.

Pieśnią solową był pierwotnie także utwór *Gdzie pójdziesz Ty*, który później Sztwiertnia opracował na nowo na chór mieszany. Do dziś zachował się jedynie zapis partii wokalne z tekstem, bez akompaniamentu. Jerzy Drozd wspominał: „*Gdzie pójdziesz Ty, tam pójde ja za Tobą* napisana była jako pieśń solowa, którą wykonaliśmy wspólnie z kompozytorem na ślubie Pawła Lipowczana z Ustronia. Później opracował ją na chór mieszany”⁷⁰. Nie wiadomo zresztą do końca, czy pieśń ta była autorstwa Jana Sztwiertni, czy był on tylko autorem opracowań — na głos solowy i chór mieszany. W 1946 roku Jerzy Drozd czynił starania w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, by utwór ten w wersji chóralnej wydać drukiem. W piśmie, jakie otrzymał z sekretariatu związku, czytamy „Co do utworu pt. *Gdzie pójdziesz Ty*, to tekst okazał się tłumaczeniem (dosłownym) znanej niemieckiej pieśni weselnej, wobec czego wydanie chwilowo nie jest aktualne”⁷¹.

⁶⁹ J. Sławiczek: *U wiślańskiego kompozytora...*, s. 218.

⁷⁰ J. Drozd: *Jan Sztwiertnia*. W: *Udział ewangelików śląskich w polskim życiu kulturalnym*. Warszawa 1974, s. 196.

⁷¹ Pismo znajduje się w zbiorach rodziny Jerzego Drozda.

Utwory sceniczne — *Sałasznicy*

Wokół formy *Sałaszników* — przegląd materiałów źródłowych

Jedyny utwór sceniczny Jana Sztwiertni — *Sałasznicy*¹ — młodzieńczy i mniej wartościowy pod względem artystycznym niż kompozycje późniejsze, można dziś określać jako symbol, synonim jego twórczości, więcej nawet — jako „dzieło życia”. Wartość *Sałaszników* mierzyć należy ich znaczeniem dla regionalnej kultury muzycznej i trudem zmierzenia się Sztwiertni z formą, w której autor sięga po wątki kulturowe macierzystego regionu, zawarte w folklorze pieśniowym i tanecznym. Analiza materiałów archiwalnych i dokumentacja dotyczących życia oraz twórczości kompozytora, jak również częste studiowanie przez niego partytur operowych pozwalają wnioskować, iż formy muzyczno-teatralne leżały w kręgu jego najbliższych zainteresowań. Sztwiertnia pisał: „[...] wieczorem zagłębiał się w tajniki partytury wagnerowskiego *Tannhäusera*, którą zakupiłem. Jest dla mnie teraz Biblią”², „[...] po sześciu lekcjach dziennie nie chce mi się niczego. Jakaś powieść, z 5 kartek partytury *Halki* czy *Tannhäusera* jeszcze chłone”³. Z listów kompozytora wynika również, że miał w swych planach skomponowanie opery na podstawie własnego libretta „[...] przerabiam po 10 kart dziennie partytury poematu symfonicznego Richarda Straussa *Tod und Verklärung*. Powiadam Ci, rzecz

¹ Spotykana jest też nazwa *Szalaśnicy*, zwłaszcza we wcześniejszych spisach kompozycji m.in. w spisie J. Drozda z 1959 roku.

² Z listu kompozytora do Karola Pieczki, 16.03.1931 roku. Korespondencja w zbiorach rodziny Jana Brody.

³ Z listu kompozytora do Karola Pieczki, 20.11.1931 roku. Korespondencja w zbiorach rodziny Jana Brody.

wstrząsająca w swej istocie [...]. Trochę mi z trudnością przychodzi czytanie tak chromatyką nastroszonej partytury, ale ostatecznie już się przyzwyczaiłem. Po ukończeniu tych studiów zabieram się do poematu symfonicznego *Zakłęty bór*, chcąc wypróbować swych sił w orkiestrze. Będzie to wstępna praca do opery, której libretto już sam sobie napisałem pt. *Śpiący rycerze*⁴. Ostatecznie te szkice programowe kompozytor wykorzystał w późniejszym okresie w poemacie symfonicznym *Śpiący rycerze w Czantorii*, który wysoko ocenił Jan Maklakiewicz. Utwór ten niestety zaginął. Informacji dotyczących koncepcji operowych Sztwiertni dostarczają też przekazy Ferdynanda Pustówki, z którym kompozytor często kontaktował się podczas swego pobytu na Równem, a Pustówka był wówczas kierownikiem szkoły w niedalekiej Wiśle-Malinie. Pustówka wspominał: „Snuł [Sztwiertnia — H.M.] plany tworzenia wielkich oper muzycznych o tematyce regionalnej, jak *Imko Wiśetka*, *Śpiący rycerze*”⁵.

Marzenia wiślańskiego nauczyciela o skomponowaniu spektaklu muzycznego miały się jednak ziścić. Znając zamysły twórcze Sztwiertni, Pustówka skontaktował kompozytora z literatem Ferdynandem Dyrną. „Początkiem stycznia 1932 roku odwiedził mnie Ferdynand Dyrna i odczytał mi napisane libretto do opery ludowej⁶ pt. *Sałasznicy*. Dyrna nie wiedział, do kogo by się zwrócić o napisanie muzyki do tejże opery. Znając dobrze Sztwiertnię i jego ogromny talent muzyczny, poleciłem Dyrnie zwrócić się do niego”⁷. Struktura kompozycji, od sugestii twórcy libretta proponującego wodewil, poprzez określenie autora muzyki — „operetka regionalna”, ewoluowała wraz z dojrzewaniem muzycznym kompozytora i w ostatecznym kształcie zbliżyła się do formy operowej. Wskazuje na to dopisana uwertura, rozbudowane partie chóralne, muzyka baletowa i wreszcie pełny, symfoniczny skład orkiestry.

Dotychczas nie powstała obszerniejsza muzykologiczna analiza *Sałaszników*, a zatem nikt także nie nazwał ostatecznie i jednoznacznie formy tego utworu. O ile podtytuł libretta nazywa dzieło wodewilem (*Sałasznicy — Wiślanie, wodewil — widowisko ludowe ze śpiewami i tańcami na tle życia górali wiślańskich*)⁸, utwór zdaje się wpisywać w tradycję opery wiejskiej, granej w Polsce od 1770 roku⁹. W rozlicznych tekstach krytycznych występują także takie określenia dzieła Dyrny i Sztwiertni, jak: ko-

⁴ Z listu kompozytora do Jana Brody, 31.01.1932 roku. Korespondencja w zbiorach rodziny Jana Brody.

⁵ Z listu Ferdynanda Pustówki do Jana Brody, 14.08.1961 roku. Korespondencja w zbiorach rodziny Jana Brody.

⁶ Wspomnienia Pustówki pochodzą z okresu powojennego, stąd używa on określenia przyjętego już wtedy wobec *Sałaszników* — „opera ludowa”.

⁷ Z listu Ferdynanda Pustówki do Jana Brody, 14.08.1961 roku. Korespondencja w zbiorach rodziny Jana Brody.

⁸ Maszynopis libretta *Sałaszników* autorstwa Ferdynanda Dyrny.

⁹ Zob. więcej na ten temat: K. Michałowski: *Opery polskie*. Kraków 1954, s. 16—19.

medioopera, opera ludowa czy w końcu beskidzka śpiewogra. Warstwa tekstowa *Sałaszników* nie jest szczególnie oryginalna, zwłaszcza w porównaniu z innymi sztukami tego gatunku. Edmund Rosner, dokonawszy krótkiego przekroju lokalnego scenopisarstwa, podkreśla, iż „utwór nie wyłamuje się z tradycji cieszyńskiego piśmiennictwa regionalnego”¹⁰. Sam kompozytor w czasie powstawania dzieła pisał do swego przyjaciela Karola Pieczki: „Ja teraz ciągle siedzę w domu u siebie i jest mi dobrze z moimi nutami i stosem papieru partyturowego. Przygotowuję coś regionalnego a la operetka w jednym akcie. Poważnie nad tym pracuję... codziennie po kilka stron partytury i wcale mi się nie nudzi. Nie wiem, jaki to weźmie finał...”¹¹. Termin „operetka regionalna” pojawia się także w artykule Jana Sławiczka z 1937 roku (zapewne autoryzowanym przez Sztwiertnię), który charakteryzuje twórczość wiślańskiego kompozytora. Określenie „opera ludowa” po raz pierwszy padło tuż po wojnie, w programie koncertu poświęconego twórczości kompozytora z 23 lutego 1946 roku, w trakcie którego wykonywane były fragmenty *Sałaszników*¹², a następnie także w wydawnictwie opracowanym z okazji scenicznej prapremiery *Sałaszników* w roku 1966¹³. W popremierowych rozważaniach nad tym dziełem Józef Michałowski pisał: „*Sałasznicy* Jana Sztwiertni nie są operą w przyjętym rozumieniu tego terminu. To raczej wodewil zarówno z racji ludowego języka i fabuły, jak i z powodu stosowania zwrotekowych pieśni w stylu ludowym zamiast arii. Ale partia orkiestry, choć na ogół mało samodzielna, używana raczej jako akompaniament, jest napisana na pełną obsadę symfoniczną z ambicjami na coś poważniejszego niż wodewil. Zwłaszcza orkiestracja ludowych scen tanecznych jest barwna, udana i świadczy o niewątpliwych zdolnościach młodego jeszcze z nieukończonymi studiami kompozytora. Szerzej też niż w wodewilu rozwija Sztwiertnia chóry, usamodzielnia je. Opera ludowa to chyba najbliższe rodzajowi i treści określenie dla tego utworu sceniczno-muzycznego”¹⁴.

Ryszard Gabryś sięga czasem do innego jeszcze, choć zbliżonego do poprzednich, terminu „opera folklorystyczna”¹⁵. Warto jeszcze powołać się na fragment trafnej recenzji *Sałaszników* autorstwa Adolfa Dygacza: „Muzy-

¹⁰ E. Rosner: „*Sałasznicy — wiślanie*” Ferdynanda Dyrny na tle scenopisarstwa cieszyńskiego. „*Zaranie Śląskie*” 1986, nr 1—2, s. 150.

¹¹ Z listu kompozytora do Karola Pieczki, 25.05.1932 roku. Rękopis w posiadaniu rodziny Jana Brody w Skoczowie. (Takim też terminem — „operetka regionalna” — kompozytor opisał partyturę swojego dzieła).

¹² Program koncertu kompozytorskiego Jana Sztwiertni, 23 lutego 1946 r., teatr miejski w Cieszynie.

¹³ „*Sałasznicy*”. Program wydany z okazji prapremiery. Teksty E. Baron, J. Drozd. Cieszyn 1966.

¹⁴ J. Michałowski: *Cieszyńsko-wiślańska opera ludowa „Sałasznicy”*. „*Dziennik Zachodni*” 1966, nr 87.

¹⁵ R. Gabryś: „*Sałasznicy*” Jana Sztwiertni. W 70. rocznicę urodzin kompozytora. Cieszyn 1982, s. 13.

ka Jana Sztwiertni odznacza się niezwykle bogatą inwencją melodyczną, świeżością harmonii i sonorystyki, a przede wszystkim wielką siłą ekspresji. Posiada ta muzyka swoisty rys indywidualności twórczej, wykazuje silne związki z folklorem beskidzkim. Jan Sztwiertnia miał wielki talent, tak wielki, że oryginalne jego melodie stawały się melodiami ludowymi śpiewanymi spontanicznie przez szerokie rzesze społeczeństwa. Melodie te cechuje świeżość i polot naturalności i szczerości, prostota i głębia, wdzięk i wrażliwość, plastyka i temperament”¹⁶.

Trudno byłoby ostatecznie zawyrokować, iż *Sałasznicy* to jedynie regionalny wodewil. Miano opery ludowej jest chyba najtrafniejszym i najbliższym określeniem dla tego sceniczno-muzycznego utworu Sztwiertni. Takie też określenie utrzymane zostanie w prezentowanej tu charakterystyce *Sałaszników*, skupionej na fragmentach solistycznych dzieła, nazywanych tam w konwencji wodewilowej pieśniami.

Oczywiście nie jest możliwe charakteryzowanie tych pieśni bez całościowego spojrzenia na *Sałaszników*. Podobnie jak w przypadku wcześniej omawianych pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu, tak i tu szczegółową analizę formalną dzieła Sztwiertni, właściwą dla procedur stosowanych w rozprawach muzykologicznych, zastąpił ogólny przegląd cech utworu, których opis może mieć znaczenie praktyczne dla przyszłych potencjalnych jego odtwórców. Materiał ten może też otworzyć drogę do dalszych, bardziej zgłębionych analiz dzieła Sztwiertni i Dyrny. Na szczególną uwagę zasługuje libretto, które jako ważny element całości spektaklu, napisane gwara, wymaga dodatkowych wyjaśnień, a nawet tłumaczenia. Przedstawiona tu zostanie również historia wszystkich prezentacji opery, które pojawiły się w latach 1932—1982. Informacje wykonawcze zawarte w tekście (*ambitus*, *tessitura*, artykulacja, tempo, metrum, treść) są wynikiem szczegółowego prześledzenia partytury ze wszystkimi naniesionymi zmianami i różnic opracowań w niektórych jej fragmentach dokonywanych w kolejnych realizacjach.

Prezentacje sceniczne i koncertowe

Pracę nad *Sałasznikami* rozpoczął Sztwiertnia w roku 1932 i doprowadził ją do końca w ciągu niecałego roku. Należy jednak pamiętać, iż właściwie przez całe życie poprawiał i uzupełniał swoje dzieło. Autora libretta, Ferdynanda Dyrnę, znał kompozytor z działalności w amatorskim ruchu teatralnym. To on właśnie, za namową Ferdynanda Pustówki¹⁷, za-

¹⁶ A. Dygać: „*Sałasznicy*” Jana Sztwiertni. „Trybuna Robotnicza” 1966, nr 80, s. 4.

¹⁷ H. Danel: *Nauczyciel wiślański Ferdynand Pustówka. Życie, działalność pedagogiczno-kulturalna i folklorystyczna*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. Kubik. Katowice 1977, s. 128—129.

chęcił początkującego kompozytora do napisania muzyki do swej sztuki. Obaj byli wyraźnie zafascynowani folklorem beskidzkim; Dyrna chętnie sięgał po regionalne wątki literackie, Sztwiertnia wykorzystywał elementy folklorystyczne w swoich kompozycjach. Muzyka do *Sałaszników* została napisana jeszcze w czasie pobytu kompozytora w szkole pod Baranią Górą, co z pewnością wpłynęło na klimat powstającego dzieła. Natchnienie twórcze Sztwiertni krystalizowało się zatem w ciszy góralskiego otoczenia i wśród urokliwych pejzaży Beskidu Śląskiego. W scenicznym kształtowaniu się *Sałaszników* pomogły zapewne zainteresowania teatralne kompozytora i jego amatorska działalność reżysersko-aktorska. Jerzy Drozd wspominał: „[...] opera rodziła się szybko. Zainteresowanie dziełem było duże. Co piątek w czasie spotkań na próbach chóru nauczycielskiego w Wiśle Janek zwierzał się nam o nowo powstałych częściach opery. Słuchaliśmy tych zwierzeń i oglądaliśmy części partytury z podziwem, tym bardziej że kompozytor tam na Równym nie dysponował żadnym instrumentem oprócz skrzypiec”¹⁸.

Pierwsze prezentacje fragmentów *Sałaszników* odbyły się jeszcze w roku 1932 podczas koncertów w Wiśle-Malince, Wiśle-Centrum, na Fojtuli i w Wiśle-Głębcach, gdzie jako solista wystąpił nawet sam kompozytor. „Chociaż na pewno raczej towarzyskie i bardzo amatorskie, cząstkowe i niesymfoniczne jeszcze, były z wdzięcznością przyjmowane, wnioskujemy z korespondencji, iż zaprezentowano ich przynajmniej piętnaście, w tym jedno (o ile nie więcej) na wolnym powietrzu wobec publiczności z Malinki. Uczestniczył zespół amatorski i mieszany chór czterogłosowy przy tamtejszym Kole Macierzy, występowali zaprzyjaźnieni nauczyciele, tu szczególnie udało się najtrafniej może wpisana w partyturę postać Jury powierzona Jerzemu Pilchowi. Cieślara zagrał inny Pilch, Andrzej, Hanke — Wanda Krężołkówna, Zuzkę — Pustówkowa, żona Ferdynanda”¹⁹.

Próbie scenicznego wystawienia *Sałaszników* podjęto latem 1934 roku, kiedy Sztwiertnia wraz z przyjaciółmi chciał pokazać spektakl na wolnym powietrzu, w parku Macierzy w Wiśle. Jerzy Drozd wspominał: „Rozdzielono role, mnie przypadła rola Michała, Hanke ćwiczyła Matulanka z Ustronia, Raszke — kierownik szkoły Andrzej Cieniał z Wisły-Głębiec. Jan Sztwiertnia miał grać gazdę Cieślara z Cieńkowa. Chór przygotował partie zbiorowe. Reżyser, autor libretta rozpoczął próby i kreował charakterystyczną rolę Bujoka”²⁰. Problemem stał się udział zespołu muzycznego w przedstawieniu. Dyrygent orkiestry wojskowej w Cieszynie, kapitan Jan Baranowski, do którego zwrócono się o akompaniament, zdecydowanie odmówił i wystawienie spektaklu nie doszło do skutku.

¹⁸ J. Drozd: *Jan Sztwiertnia*. W: *Udział ewangelików śląskich w polskim życiu kulturalnym*. Warszawa 1974, s. 195.

¹⁹ R. Gabryś: „*Sałasznicy*” *Jana Sztwiertni...*, s. 8.

²⁰ J. Drozd: „*Sałasznicy*” *Jana Sztwiertni*. W: *40 lat Państwowej Szkoły Muzycznej w Cieszynie*. Cieszyn 1974, s. 27.

Bez powodzenia odbyły się też starania twórców o wystawienie opery na scenach zawodowych. Krytykowano dłużyżny i nieporadność, obawiając się raczej tekstu gwarowego i tematyki ludowej. W 1939 roku Jan Sztwiertnia już jako student konserwatorium uzupełnił ostatecznie swoje dzieło o uwerturę i muzykę baletową, poskracał pewne fragmenty i tak poprawiony utwór przekazał Jerzemu Drozdowi z życzeniem, by kiedyś ujrzało światło dzienne. Wybuchła wojna i partytura, po aresztowaniu kompozytora oraz ucieczce Jerzego Drozda do Generalnej Guberni, była przechowywana wraz z innymi rękopisami Sztwiertni najpierw przez siostrę (Drozda) Ewę, a potem przez Ferdynanda Pustówkę, byłego dyrektora szkoły w Wiśle-Malince.

Skromne prezentacje opery odbyły się także tuż po II wojnie światowej, gdy grupa przyjaciół kompozytora przedstawiała fragmenty dzieła m.in. na scenie hotelu Piast w Wiśle²¹. Do prac nad inscenizacją opery ludowej powrócono w 1964 roku, kiedy niestrudzony propagator sztwiertniowskiej spuścizny, Jerzy Drozd, doprowadził przy okazji jubileuszu 30-lecia Szkoły Muzycznej w Cieszynie do prezentacji pierwszego jej fragmentu. Były to głównie pieśni solowe, duety i ansamble²². Prapremiera sceniczna całości odbyła się 2 lata później na milenium państwa polskiego — 10 marca w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Cieszynie. Kierownictwo muzyczne objął Władysław Rakowski, choreografię opracowała Janina Marcinkowa, scenografię powierzono Władysławowi Cejnarowi, zaś całość wyreżyserował, związany ze Sceną Polską Teatru w Czeskim Cieszynie — Franciszek Michalik. Wszyscy soliści wywodzili się z klasy śpiewu dyrektora cieszyńskiej szkoły muzycznej Jerzego Drozda, który sam wystąpił w roli Michała. Rolę Hanki śpiewała Irena Duc, Jury — Jerzy Kwiczała. W roli Jewki wystąpiła Anna Gluza, jako Cieślar zaprezentował się obdarzony pięknym, głębokim basem Emil Fober. W spektaklu wystąpili także: Maria Kotas, późniejszy solista Operetki Gliwickiej — Jerzy Poloczek oraz Otton Witoszek, a także Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej wraz z chórem Towarzystwa Śpiewaczego „Lutnia”²³. *Sałaszników* prezentowano kolejno: w Cieszynie, Ustroniu i Wiśle w ramach Tygodnia Kultury Beskidzkiej²⁴, a także w Czeskim Cieszynie. 7 lutego 1967 roku spektakl pokazano w paśmie ogólnopolskim Telewizji Polskiej. Łącznie odbyło się piętnaście przedstawień *Sałaszników* z udziałem około 120 wykonawców. Większa liczba spektakli nie była możliwa ze względu na trudności finansowe i brak realnych szans na utrzymanie w ramach działalności społecznej tak potężnego aparatu wykonawczego.

²¹ H. D a n e l: *Nauczyciel wiślański Ferdynand Pustówka...*, s. 128—129.

²² T. K a c z y ń s k i: *Beskidzka opera ludowa*. „Ruch Muzyczny” 1966, nr 21, s. 2.

²³ „*Sałasznicy*”. Program wydany z okazji prapremiery...

²⁴ *Dotychczasowy dorobek Tygodnia Kultury Beskidzkiej*. W: *5 Tydzień Kultury Beskidzkiej*. Wiśła—Szczyrk 1968, s. 23.

W statycznej wersji przypomniano *Sałaszników* podczas koncertów w styczniu i w marcu 1980 roku w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Cieszynie oraz w czasie organizowanej przez Instytut Wychowania Muzycznego Uniwersytetu Śląskiego sesji naukowej „Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej”. Śpiewali wówczas: Jerzy Drozd, Irena Foltyn, Anna Gluza, Maria Kotas, Jerzy Kwiczała, Franciszek Gajdzica i Emil Fober. Solistom towarzyszyła Miejska Orkiestra Symfoniczna z Cieszyna pod dyрекcją Władysława Rakowskiego i Chór Zespołu Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej. Całości słowem dopełnił polonijny aktor i reżyser z Zaolzia — Karol Suszka²⁵.

W czerwcu 1981 roku melomani cieszyńscy zobaczyli kolejną sceniczną odsłonę *Sałaszników*, tym razem w nowej i pełnej temperamencie inscenizacji Marka Mokrowieckiego przy współpracy Zbigniewa Cieślara. Jako Michał wystąpił kolejny uczeń Jerzego Drozda, Andrzej Ryłko. Stały skład solistów uzupełnił również Jan Raszka. Spektakl określono „barwnym, dobrym w tempie i rozległej skali emocji, z wieloma udanymi scenkami humorystycznymi i właściwą dozą regionalnego sentymentu”²⁶. Prezentacja opery miała także miejsce podczas inauguracji XVIII Tygodnia Kultury Beskidzkiej w Wiśle. Fragmenty opery ludowej wykonano również w czasie uroczystości związanych z odsłonięciem w Wiśle pomnika Jana Sztwiertni dłuta Jana Hermy.

Do kolejnego scenicznego wystawienia *Sałaszników* doszło w maju 1982 roku w cieszyńskim teatrze. Reżyserowali ponownie: Mokrowiecki i Cieślar, choreografię przygotowała Janina Marcinkowa, a scenografię Władysław Cejnar. Całość muzycznie poprowadził Władysław Rakowski. W roli Michała tym razem wystąpił Władysław Zdrazil. Ciekawym elementem scenicznym spektaklu stała się kapela ludowa, uatrakcyjniająca widowisko od strony muzycznej i wizualnej.

Doczekali się także *Sałasznicy* wersji filmowej. 1 października 1982 roku zaprezentowano w Telewizji Polskiej godzinny program z najważniejszymi fragmentami muzycznymi i baletowymi dzieła, umiejscowionymi w urokliwych plenerach Łabajowa i Równicy. Zrezygnowano ze scen mówionych, zastępując je gwarowym komentarzem narratora (w roli tej wystąpił Kazimierz Urbaś, znany muzyk ludowy i lider grupy folklorystycznej Torka). Film, według scenariusza Haliny Szymury, wyreżyserował Tadeusz Ringwelski. W telewizyjnej realizacji uczestniczyli także Zygmunt Lubandy i Ryszard Łopata, a nad całością czuwał Ryszard Gabryś.

Po prawie 30-letniej przerwie pojawiła się szansa na kolejną sceniczną odsłonę *Sałaszników*. Utworem zainteresował się bowiem Zespół Pieśni i Tańca Śląsk im. Stanisława Hadyny.

²⁵ M. Miśka: *Z dziejów popularyzacji muzyki Jana Sztwiertni po roku 1945*. [Praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. Ryszarda Gabryśia. Maszynopis w archiwum Instytutu Muzyki Uniwersytetu Śląskiego]. Cieszyn 1983, s. 47.

²⁶ B. Gieburowska: *Gronie nasze rozstomile*. „Kronika” 1981, nr 28.

Libretto — zarys i znaczenie

Przed przystąpieniem do rozważań na temat libretta *Sałaszników* warto choć w paru zdaniach przybliżyć postać jego autora. Ferdynand Dyrna, żyjący w latach 1875—1957, był działaczem narodowym i społecznym. Od dzieciństwa związany ze sceną, debiutował, mając 10 lat, w amatorskim teatrze w Nawsiu koło Jabłonkowa na Zaolziu. Główną działalność sceniczną rozwijał w teatrze Czytelni Ludowej, biorąc udział w polskich przedstawieniach prezentowanych w Domu Narodowym w Cieszynie. Przez wiele lat pełnił funkcję prezesa Czytelni, ale znany był przede wszystkim jako znakomity aktor i reżyser. Działał także w utworzonym w 1913 roku Kółku Miłośników Sceny, gdzie nierzadko obejmował funkcję rekwizytora, dekoratora czy nawet kasjera. Dość wcześnie zajął się twórczością literacką, drukując swoje gawędy, felietony, wiersze czy artykuły na łamach „Gwiazdki Cieszyńskiej”, „Głosu Ludu Śląskiego”, „Zarania Śląskiego”. Po I wojnie światowej osiadł w Wiśle i tutaj zetknął się z młodym nauczycielem i kompozytorem Janem Sztwiertnią²⁷.

Chociaż I część *Sałaszników* — *Wiślan* (tytuł pierwotny *Na szałaszu*)²⁸, bo tak brzmi pełny tytuł sztuki Ferdynanda Dyrny, powstała w roku 1932, obraz do dziś nie ukazał się drukiem. Punktem wyjścia wszelkich badań pozostaje zatem powielany maszynopis określający całość mianem „wodewilu — widowiska ludowego ze śpiewami i tańcami na tle życia górali wiślańskich”²⁹. Przyczyny takiego stanu rzeczy upatruje Ryszard Gabryś, za Władysławem Oszeldą, w „użytkowo-społecznym zamiarze autora”, piszącego „bez świadomości, że kiedyś nazwisko jego znajdzie się na drukowanych afiszach”³⁰. I rzeczywiście na pierwszy plan wysuwa się tu, bardziej aniżeli głębokie ambicje artystyczne, zamiar stworzenia portretu lokalnej społeczności z wszelkimi jej przywarami, troskami i radościami, nie stroniąc przy tym od licznych nawiązań do regionalnej tradycji.

Nieco szczupła akcja zawiera się w szesnastu scenach przeplatanych, czy raczej urozmaiconych śpiewami w formie arii, duetów, tercetów oraz wystąpień chóralnych, a nazywanych tutaj pieśniami.

Rzecz dzieje się „w drugim roku po pierwszej wojnie światowej”, a więc w czasach niepodległych, kiedy sprawa wolności kraju już się na plan pierwszy nie wysuwała. Chociaż świadomość narodowa w kręgach

²⁷ A. K a k o l: *Ferdynand Dyrna zasłużony a nieznany*. „Echo Wisły” 2003, nr 55, s. 8.

²⁸ Co ciekawe, Dyrna podjął się również próby kontynuacji sztuki, jej druga część powstała w październiku 1954 roku.

²⁹ F. D y r n a: „*Sałasznicy — Wiślanie*”. *Wodewil — widowisko ludowe ze śpiewami i tańcami na tle życia górali wiślańskich w 2 odsłonach*. *Napisał... Muzykę do I odsłony Jan Sztwiertnia*. Cz. 1 datowana w roku 1932, [materiał powielany]. Wszelkie cytowane fragmenty sztuki pochodzić będą z tegoż maszynopisu.

³⁰ R. G a b r y ś: „*Sałasznicy*” *Jana Sztwiertni...*, s. 11.

chłopskich nigdy prawie nie była szczególnie rozwinięta, w środowisku „sałaszników” wciąż pobrzmiwają echa niedawnej wojny, która wyzwolenie przecież przyniosła. Oś kompozycyjną stanowi wątek zaciągniętego do wojska Michała, którego powrotu z niewoli z utęsknieniem oczekuje narzeczona Hanka. „Kajsi na Sybiry mo w niewoli siedzieć. Hanka prawi, że wróci i mocno w to wierzy”. Całość zasadniczo nie wychodzi poza „górską okolicę”, wymykając się wiślańskim granicom tylko przy okazji opowieści o Syberii, odległej krainie, gdzie „ludziska zamiast wody piją czaj” i „przez rok cały zimę mają”. Postaci obdarzonych indywidualnym głosem także tu niewiele, ale poza nimi, a więc rodzinami Cieślarów, Raszków, Hanką — sierotą, dziewczką Jewką, górale Bujokiem i owczarzem Janem, pojawiają się jeszcze „górale, góraliki, muzykanci”. Mimo słabo zarysowanych sylwetek dziewięciu osób dramatu, obecność bohatera zbiorowego daje nieodparte wrażenie spójnej i liczniejszej już, wiejskiej wspólnoty.

Całość rozpoczyna się sceną „u źródła”, skąd młode góraliki: Hanka i Jewka czerpią wodę. W oddali słychać wesołe pohukiwania powracającego z zalotów młodzieńca, którego głos przypomina dziewczynom wspomnianego wcześniej Michała, od trzech lat niedającego żadnego znaku życia, narzeczonego pierwszej z nich. Cała rozmowa toczy się przy wtórze powtarzającego się co chwila „juhania”³¹. Od pierwszej zatem sceny wyraźnie daje się odczuć pewien familiarny charakter obrazka, dający odbiorcy do zrozumienia, iż rzecz dzieje się na Śląsku Cieszyńskim, a dotyczyć będzie spraw ewidentnie lokalnych. Hanka wbrew powszechnie panującym plotkom o niewoli, a nawet śmierci Michała wierzy w jego rychły powrót: „Wróci, bo się zjawił. Zjawił mi się we śnie, a jo w sny me wierzę!”. I chociaż jej sytuacja jako kochanki nie jest tak beznadziejna jak chociażby w przypadku bohaterki z Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, to jednak ze względu na jej ślepą niemal wiarę w prawdę świata pozarozumowego, nasuwać się może takie skojarzenie. Bliżej szarej prozy życia zdaje się być jej towarzyszką — Jewką, która wprawdzie życzy Hance jak najlepiej, ale (a może właśnie dlatego?) żartobliwie „podsuwa” jej palającego uczuciem Jurę Cieślara — „synek jakby z wystawy, jyny kapke niemrawy”. Daleka jest raczej od romantycznej koncepcji miłości, skoro z taką łatwością stwierdza: „Odszeł jeden, ni ma go / przidzie drugi za niego”. Kiedy do źródła zbliżają się Paweł Raszka, brat Michała, oraz „osławiony” Jura, góraliki odchodzą w stronę gospodarskich zabudowań.

Druga scena to w zasadzie zarysowujący się poprzez rozmowę z Pawłem Raszką portret Jury. Zakochany w Hance chłopak (w końcu „dziewka z ni jak łania, szwarno w niej uroda”) prosi jej opiekuna o po-

³¹ Obok tego rzeczownika o znamionach onomatopei gwara wytworzyła także formy czasownikowe (juhanić, juhoć) i cała ta rodzina wyrazów stanowi swego rodzaju brzmieniową dominantę w warstwach mówionych fragmentu.

moc w doprowadzeniu dziewczyny do ołtarza. W sprawach z kobietami jest zupełnie nieporadny, jak sam mówi: „boch ja wiecie — hy — psiamać — głupi kapke ku temu”. Roztkliwia się nad sobą, wyrażając również pragnienie jak najszybszego bliskiego kontaktu z dziewczyną. Ślub miałby być dla niego spełnieniem woli rodziców i jedyną szansą na zmianę własnej niezdarności — „Dyć jo przeca holec zdrowy! A że kapke nieporadny — nic o tela! Przez ozynek sie odmienię, będę składny...”. Jeszcze Jewka żartowała „Bo z Jury to trulajda, chodzi jako czamajda”, co tylko obiektywizuje jego wyobrażenia na swój temat.

Na scenę wkraczają Cieślarowie. Rodzicom z trudem przychodzi wprowadzenie marzącego o Hance Jury na ziemię. Fragment ujęty został dość zgrabnie, dobrze ukazuje panujące w rodzinie relacje. Stary Cieślar, choć porywczy, pozwala żonie na ciągłe łagodzenie sytuacji: „Poczekaj! cicho! Nie jargej sie stary!”. Jest świadomy słabości syna („tako smuryga”), jednak podobnie jak matka chłopca wierzy, że ślub z dziewczyną dobrą i pracowitą zmieni usposobienie ich kochanego fajtłapy. Cieślarowie nie kryją swej radości na wieść o zamiarach Jury, marząc o wspólnym „pięknym, zgodliwym, miłym, szczęśliwym” życiu.

Kolejna, czwarta już scena stanowi obrazek obyczajowy rodem z cieżyńskiej wsi. Pośród wzmożonego ruchu i gwaru grupa baczów z owczarzem Janem na czele zagarnia gospodarskie stada owiec i bydła na wypas w wyższe partie gór. Poza charakterystycznymi targami między Cieślarami a gazdą dotyczącymi jego wynagrodzenia, w których zresztą utrzymuje się rodzinna hierarchia: Zuza — Cieślar — Jura, daje się wyczuć wielką troskę o zwierzęta i ogromną radość, jaką przynoszą one pasterzowi. Jano owczarz nie bez kozery oznajmia: „Na sałaszu jak baczujem — to sie jeszcze lepiej czuję!”. Chwilę potem niespodziewanie zwiastuje nadejście Raszki, a wraz z nim nowiny, którą oznajmić ma Bujok...

Scena 5 to chyba kluczowy moment całej sztuki, tu dopiero bowiem następuje prawdziwe zawiązanie akcji. Wracający z wojny góral oznajmia, iż: „Poszedł Michoł na wojnę, ale z wojny nie wróci”. Dlaczego? „Wzięty został do niewoli”, „Z mankulije dostał tyfus i rod nie rod — skończył żywot”. Wszystko jednak budzić może wątpliwości, jeśli przyjrzeć się uważniej postaci wygłaszającej takie sądy („Wszedł za Janem — pali cygaro”) i chyba już tutaj grzeszy pewną cudzoziemszczyzną i nie budzi zaufania towarzyszy. Zapowiada, że owszem, opowie, co wie, ale dopiero przy gorzałeczce, wszak „dobro z niej pocieszycielka!”. Góral przedłuża tym samym oczekiwanie grupy, manipulując zaś uczuciami zniecierpliwionych, stwarza sobie szansę uzyskania pewnych korzyści... Chociaż przybliży towarzyszom charakter odległej Syberii, co mogłoby uwiarygodnić treść jego wyznań, całość nie wypada jednak przekonująco. „Nie chcę wierzyć! Znaliście go? z nimście byli?” — pyta Raszka, a odpowiedź będzie przecząca: „Znać jech nie znoł, anich też z nim nie przybywał. Tela prawie, że nie wróci!”. W końcu pominąć nie można imienia bohatera (Bujok), które zdaje się być tu

znaczące. Należy się tu, nieznającym gwary, wyjaśnienie, iż wygadywać brednie, pleść androny, to po cieszyńsku właśnie *b u j o ć*. Raszka rzuci jeszcze przecież: „Jo nie wierzę! Nas bujocie”. Chwyt to może i stary jak sztuka dramatyczna, jednak ze względu na gwarową specyfikę języka zabieg dodaje widowisku niemało uroku.

Wieść dociera do żadnej wszelkich informacji o Michale Hanki. Dziewczyna jest zrozpaczona. Tkwiąca w niej romantyczna koncepcja miłości każe widzieć swoje jedyne ocalenie w śmierci, bo wtedy dopiero jej dusza połączy się z duszą narzeczonego. Role się odwracają, bowiem na straży świata pozaziemskiego staje Jewka. Przypomina dziewczynie sen o ukochanym, a jednocześnie stara się ukazać drogę wiodącą poprzez łaskę Boga, który daje człowiekowi pocieszenie nawet w najtrudniejszych chwilach życia.

Do opłakującego brata Raszki przychodzi rodzina Cieślarów. Mówią wprawdzie, że szkoda Michała, nie przeszkadza im to jednak snuć planów małżeństwa Hanki z Jurą. Paweł jako jedna z dziewięciu dramatis personae raczej zawodzi. Daje się poznać jako postać zupełnie pozbawiona charakteru. Mimo iż przekonuje Cieślarów, „że to nima chwila na to”, odkładając tego typu rozmowy na pół roku, jego reakcja, zupełnie pozbawiona jakiegokolwiek oburzenia, pozostawia wiele do życzenia...

Chociaż Cieślarowie przyznają Raszce rację, w dalszym ciągu ustalają plan doprowadzenia Hanki do ołtarza oraz wyprawienia „szumnego, hucznego, wesołego” wesela. Rodzice radzą, by Jura podwoił swe starania o względy góralki, chłopak jednak zaczyna tracić wszelką nadzieję na wspólne życie: „Za Michałem rzewnie płacze — jo w jej oczach nic nie znaczę!”. Daje się poznać jako postać niezdecydowana, niepewna swego, za którą podstawowe decyzje w życiu podejmuje rodzina. Warto podkreślić, iż charakterowi syna winni są w dużej mierze sami rodzice, którzy zamiast zachęcić go do pomocy zapracowanym na sałaszach góralom, oznajmiają: „Wypocznij se, boś stropiony, legni se do cienia...”. Tymczasem na horyzoncie pojawia się postać tajemniczego wędrowca...

„Ubrany w zniszczony płaszcz żołnierski, na głowie baranica, na twarzy zarost [...]” — ta krótka charakterystyka w didaskaliach nie pozostawia czytelnikowi wątpliwości, że chodzić musi o Michała. Powróciwszy w rodzinne strony w pieśni „Gronie, gronie, gronie, roztomiłe gronie!”, chłopak daje wyraz swojej szczerzej miłości do gór. Na tę pieśń, jako na odznaczającą się największymi chyba w całej sztuce walorami artystycznymi, wskazuje w swoim szkicu Edmund Rosner³². Niebawem dochodzi do spotkania pretendenta do ręki Hanki. Michał zorientowawszy się, iż pozostał dla Jury postacią anonimową, postanawia wykorzystać sytuację i podpytać go o rodzinę i narzeczoną. Młody Cieślar kolejny raz grzeszy brakiem charakteru, tym razem naiwnością. Mimo iż przybysz zwraca się

³² E. Rosner: „Sałasznicy — wiślanie” Ferdynanda Dyrny..., s. 150.

do niego po imieniu, Jura zarysowuje mu szczegółowo panującą we wsi sytuację, bez uprzedniego zorientowania się, z kim rozmawia. Na wieść o rozpaczliwej narzeczonej, Michał po cichu wzdycha: „Och jagódka najmilsza moja!”. Znany dotąd tylko z opowieści, rysuje się jako młodzieniec wrażliwy, przywiązany do rodzinnych stron, całym sercem kochający Hankę, a przy tym zaradny i sprytny. Pod pretekstem oznajmienia narzeczonej i Jurze ważnej nowiny, każe po nią posłać, a głupawy i niepodejrzewający niczego młody Cieślar prośbę natychmiast spełnia.

Michał, już w samotności, rozmyśla o nowinach mijającego dnia: „Jura żenich, a ze mnie nieboszczyk! Piekno parada! — Ale to nic! W tym pociecha, że Hanik o mnie pamięto [...]”. Cała ta scena to monolog, który dla nieznanego gwary czytelnika może być prawdziwym popisem lokalnej mowy. Ciekawym jego momentem zdają się być rozważania chłopaka, natury iście filozoficznej, u źródła czystej, górskiej wody... Kiedy na scenę wkracza Hanka z Jura, Michał sprytnie chowa się w krzakach. Plan układa się pomyślnie, wkrótce dziewczyna prosi: „Idź Jura, kajsi go natrefisz — tam będzie...”. Góralka przeczuwa, że może chodzić o jej ukochanego. Zanim jednak ostatecznie przekona się, że istotnie intuicja ją nie zawiodła, będzie miała nieco trudności z rozpoznaniem chłopaka. Zdezorientowana, poznaje go w końcu po charakterystycznym „juhaniu”. Parzucha się sobie w ramiona, by po chwili zaśpiewać: „Szczęśliwy jestem / Szczęśliwa jestem jak gdyby w niebie, zabłyśnie słońce znowu nam”. „Michał tuli Hankę do siebie” i tak kończy się scena 12.

Dalej pojawia się już cały miłosny trójkąt: para w uścisku i zaskoczony sytuacją Jura. Jego naiwność, a może brak jakiejkolwiek bystrości umysłu sprawia, iż początkowo chce uwolnić Hankę z niewoli obcego przybysza, gdy jednak odkrywa, że „ona rada, że ją ścisko”, postanawia na pomoc wezwać rodziców.

Kiedy zjawiają się Cieślarowie, Jura zdaje im relację z tego oburzonego incydentu. Ojciec po chwili jednak poznaje Michała, który serdecznie wita gospodarzy. Chłopak z humorem kwituje i zaraz przebacza starania swatania jego narzeczonej z fajtłapą Cieślarem. Biedny Jura, który chcąc nie chcąc stał się kozłem ofiarnym, złości się na swój los: „nie wydzierzę od samej zowiści!”. Hanka usiłuje podzielić się z nim swoją radością, malując przed jego oczyma postać czekającej go Marysi, co „kole karku [...] obłapi, gębulke nadstawi, oczka szwarne se przimrôży, przyjęmość [...] sprawi”.

W końcu dochodzi także do spotkania kochających się braci. Wśród ogólnej atmosfery pełnej radości szczęście Hanksi podzieli także Jewka. Jeśli przyjrzeć się warstwie językowej tekstu, całość w odniesieniu do rzeczywistości wypada raczej mało wiarygodnie. Zbyt oficjalne wydają się słowa Michała: „Dziękuję wam wszystkim za miłe powitani, za miłe słowa, o mnie pamiętani! Wróciłem z dalekiego kraju do ojcowskiej ziemi [...]”. Należy jednak pamiętać, iż nie realizm odgrywa w sztuce rolę decydującą,

a raczej „cel narodowy, powołanie się na siłę rodzimej tradycji, umacnianie polskiej i regionalnej tożsamości, swojszczyzna [...]”³³. I z tej perspektywy scena wypada świetnie. Całości dopełnia dialogowana pieśń „Gorole, gorole, czym wy też życie...”.

Finał toczy się w zasadzie w poczuciu ogólnej wesołości, przy wtórce góralskiej muzyki. Na scenie zbiera się już cała wiejska społeczność, by wspólnie świętować powrót Michała. Zanim jednak to nastąpi, należy wyjaśnić niepewne źródło słów Bujoka. Przywołany przez Raszkę góral upiera się, iż nie oznajmił nic ponad to, że narzeczony Hanki zginął na wojnie. Gdy niespodziewanie pojawia się niedawny „nieboszczyk”, Bujok z trudem stara się ukryć zakłopotanie. Twierdzi, że to „być nimoże” i nerwowo sięga do kieszeni po gazetę zawierającą listę poległych. Ku swojemu zaskoczeniu musi przyznać się, iż pomylił Michała Raszkę z Wisły z Michałem z Wiślicy. Po uroczystej zabawie Raszka orientuje się, iż jeden tylko Jura nie ma czego świętować. Podsuwa Cieślarom pomysł, by stanąć w konkury do Jewki. Dziewczyna z uśmiechem komentuje: „Pomyli gazdo, jyny pomyli — do Jakuba! Aż se to rozwożę!”. Wątpliwość budzi jednak podejście Jury, na pytanie matki, jak się zapatruje na taką propozycję, odpowiada: „Jako już wy tam uznocie. Gdyby mie tak Jewik zechcioł, będzie po kłopotcie”. Trudno kolejny raz nie odnieść wrażenia, że młody Cieślar, podległy rodzicom i niezdecydowany, bardziej dąży do małżeństwa w ogóle niż do związku z kochaną kobietą. I kiedy znowu wyśpiewuje: „Dyć bych się ożenił dyć”, Gromada niosąc nadzieję, odpowiada: „Ożenisz sie Jurku ożenisz — i swój smutny żywot odmienisz”.

Sztuka ta pod względem artystycznym, czy to ze względu na wątplą fabułę, czy też słabo zarysowane i niepogłębione psychologicznie postaci, a w zakresie języka dość banalne rymy gramatyczne, stanowi utwór raczej słaby. Nie sposób nie dostrzec jednak ogromnych walorów, które płyną z ukazania wiejskiej społeczności, z jej wewnętrzną hierarchią, problemami i zwyczajami, zwłaszcza jeśli całość przemawia do widza poprzez oryginalną cieszyńską gwarę przy wtórce dźwięków o iście ludowym charakterze. Dlatego też dzieło niewątpliwie nobilituje skomponowana przez Sztwiertnię muzyka. Edmund Rosner wysuwa wszakże śmiałą tezę, iż „Gdyby nie opracowanie muzyczne, utwór Dyrny nie byłby godny baczniejszej uwagi”³⁴. W wachlarzu postaci istotnie nie pojawia się żadna szczególnie ciekawie skonstruowana osobowość. Od aktorów wymaga się zatem dookreślenia cech bohatera, pozostawiając im tym samym sporą swobodę. Bez wątpienia, jeśli wyobrazić sobie *Sałaszników* na scenach cenionych teatrów całej Polski, dodatkową trudność w grze stanowić mogą także liczne regionalizmy. Skromny zarys libretta Ferdynanda Dyrny warto zakończyć przywołaniem myśli Ryszarda Gabrysia: „Niosą bowiem *Sałasznicy*

³³ R. G a b r y ś: „*Sałasznicy*” *Jana Sztwiertni...*, s. 11.

³⁴ Ibidem, s. 151.

muzyczną prawdę o ziemi, ludziach i sprawach, które chociaż są odległe, inaczej przystrojone, pozostają naszymi. Jest ta skromna śpiewogra rzeczywistym dziełem; to dzięki niemu czas miniony odżywa w teraźniejszości — na przyszłość³⁵.

Charakterystyka fragmentów solistycznych

Dzieło Jana Sztwiertni i Ferdynanda Dyrny oparte jest postaciowo na ośmiu rolach aktorsko-śpiewanych oraz jednej roli mówionej. W utworze pojawiają się także, jak zaznaczono w partyturze, „owczorze” (w tekście libretta czytamy „górale, górali i muzykanci”). Rolę taką pełnią na scenie chór i balet. Charakter postaci w *Sałasznikach* określa w znaczący sposób przypisany im rodzaj głosu. Podział ten przedstawia się następująco:

Cieślar Adam, gazda — *bas*
 Zuza, jego żona — *alt*
 Jura, ich syn — *tenor*
 Raszka Paweł, gazda — *baryton*
 Michał, jego brat — *tenor*
 Hanka, sierota — *sopran*
 Jewka, jej przyjaciółka — *mezzosopran*
 Bujok, góral — *bas*
 Jano, stary owczarz — *rola mówiona*
 górale, górali, muzykanci — chór i balet

Libretto w dość skromny sposób określa zawarte w didaskaliach sugestie co do scenografii. Na początku sztuki Dyrna pisze: „Okolica górską. Tło tworzy pasmo gór z Baranią Górą. Boczne kulisy tworzą lasy świerkowe. Po prawej stronie skała porośnięta zieleń, jeżyną i świerkami. Zza szczeliny skały wytryska źródło, uchwycone w rynienkę, pod nią żłób. Po lewej stronie stary buk i gaik³⁶. Także w kontekście kostiumów i charakterystyki, z całej sztuki jedynie postać Michała została w miarę precyzyjnie opisana: „Ubrany w zniszczony płaszcz żołnierski, na głowie baranica. Na twarzy zarost, znaki znużenia z wędrówki”. Drobne zapisy towarzyszą też sytuacjom w kolejnych scenach, dotyczących ruchu czy miejsca występowania poszczególnych postaci.

Wszystkie fragmenty wokalne w *Sałasznikach* m.in. arie, duety, terceyty, zapisane zostały w konwencji wodewilowej jako pieśni, w kompozycji

³⁵ Ibidem, s. 15.

³⁶ F. Dyrna: „*Sałasznicy — Wiślanie*”...

jest ich łącznie 21. Całość partytury wraz z muzyką baletową liczy 138 stron³⁷.

Uwertura

AKT I

- Pieśń I chór: *Gronie, roztomile gronie*
 Pieśń II Hanka: *Śniło mi się śniło o tobie syneczku*
 Pieśń III Jewka, Hanka: *Nie smuć mi się Haniczko*
 Pieśń IV Jura, Raszka: *Chciołbych się ożenić chcioł, Ożenisz się Jurku, ożenisz*
 Pieśń V Jura: *Miesiączku, miesiączku, mój złoty miesiączku*
 Pieśń VI Zuza, Jura, Cieślar: *Miałach małe pocieszeni*
 Pieśń VII Cieślar: *Jezdech gazdą na Ciękowskim gruncie oraz chór Tym sposobem baczowani skończone*
 Pieśń VIII Bujok: *Poszedł Michoł na wojnę*
 Pieśń IX Bujok: *Syberyja to je wiecie taki kraj*
 Pieśń X Hanka: *Och co za straszna to nowina*
 Pieśń XI Jewka: *Boli mnie Haniczko, boli twoje zmartwieni*
 Pieśń XII Raszka: *Ha, spust Boży w cudzym kraju, brat mój skończył żywot młody*

AKT II

- Pieśń XIII Jura: *Dyć jo nie wiem, ale mi tak dziwnie smutno się zrobiło*
 Pieśń XIV Cieślar, chór: *Po Jakubie jako mówię, chnet po trzeci niedzieli*
 Pieśń XV Michał, chór: *Gronie, roztomile gronie*
 Pieśń XVI Michał: *Tóžech się dowiedział*
 Pieśń XVII Hanka: *Wróć się miły, wróć się*
 Pieśń XVIII Michał, Hanka: *Teskno mi było Hanko bez ciebie*
 Pieśń XIX Jura: *Powiedzże mi miły świecie co się z Hanką dzieje?*
 Pieśń XX Michał, Raszka, Zuza, Hanka, Cieślar, chór: *Gorole, gorole czym wy też żyjecie* [Tańce góralskie, scena wesela]
 Pieśń XXI Jura: *Dyć bych się ożenił, dyć*

Operę ludową *Salasznicy*, podzieloną na 2 akty (części), rozpoczyna uwertura, już której pierwsze dźwięki wprowadzają góralski klimat utworu. Fagoty i waltornie naśladują brzmienie beskidzkich trombit. Temat pojawia się w poszczególnych instrumentach dętych i uzupełniany jest długimi dźwiękami wiolonczel i kontrabasów, z pojawiającą się z czasem charakterystyczną synkopą, kontrastującą z całościowym *lento assai*. Pod koniec uwertury następuje pewne ożywienie rytmiczne i wreszcie podnosi się kurtyna. W charakterystycznej górskiej scenerii chór śpiewa, oparty na jednym z głównych motywów muzycznych dzieła, hymn „do groni”.

³⁷ R. Gabrys: „*Salasznicy*” Jana Sztwiertni..., s. 16.

Pierwszym wokalnym fragmentem solowym w *Sałasznikach* jest pieśń Hanki (sopran): ***Śniło mi się śniło o tobie syneczku***, w której dziewczyna wyśpiewuje swoją tęsknotę za ukochanym Michałem:

Śniło mi się śniło o tobie syneczku,
Gdy zech pod jabłonią spała w ogródeczku —
Śniło mi się, śniło, żeś wrócił z niewoli,
Żeś mi goił serce, co tak bardzo boli.

Rozpacz jej pogłębia się wobec przeciwstawienia snu (z żywo obecnym Michałem) jawie w osamotnieniu. Pojawiają się tutaj, na zasadzie anafory, rozpaczliwe zwroty wzywające chłopaka do rychłego powrotu („Wróc się miły, wróc się — bych płakać przestała [...]”) oraz następująca w finale obietnica wiecznego uczucia: „Miłość aż do śmierci wierną obiecuję”.

Liryczna melodia w tonacji D-dur ujęta przez kompozytora bardzo wokalnie — *legato* z sugerowanym tempem *andantino cantabile* pozwala wykazać się dużą muzykalnością i spokojnie poprowadzić frazę.

Przykład nr 54. Pieśń II, takty 5—8



Tessitura utworu ogranicza się do średnicy z niewielką tendencją kierunku linii melodycznej ku górze — *g2* i kulminacyjnym *a2*, przy ambitusie całości od *d1* do *a2*.

Nieco ożywienia muzycznego wnosi humorystyczny duet, w którym przyjaciółka Hanki, Jewka (*mezzosopran*), stara się ją pocieszyć i w zabawny sposób przedstawia swoje zdanie na temat mężczyzn:

Nie smuć mi się Haniczko,
bo ci zblednie twe liczko.
Odjechoł cie twój miły,
uciechy sie skończyły.

Następnie „oferuje” towarzyszce konkretną już, matrymonialną okazję w postaci Jury Cieślara. Prześmiewcza, pełna ironii i zabawna w gruncie rzeczy to „przyspiewka”:

Odszedł jeden nima go
przidzie drugi za niego
[...]
Synek jakby z wystawy, jyny kapke niemrawy.

Tessitura linii wokalneJ Jewki średnicowa, *ambitus* od *c1* do *f2*, Hanka — wysoka średnica, *ambitus* od *c1* do *a2*. Tempo duetu w tonacji C-dur jest dość żywe, utrzymane w takcie $\frac{2}{4}$. Fragment oparty jest na charakterystycznym temacie melodycznym z dominującą w strukturze rytmicznej pulsacją ósemkową.

Przykład nr 55. Pieśń III, takty 7–10



Nie smuć mi się Ha-ni-czko bo ci zble-dnie twe li-czko. Od-je-choł cietwój mi-ly, u-cie-chy się skoń-czy-ly.

Na scenie pojawia się Jura (*tenor*) i w pieśni ***Chciołbych sie ożenić, chcioł*** roztkliwia się nad sobą: jako samotnym, kochliwym, nieśmiałym, zahukanym synem swoich rodziców i jedynie w małżeństwie upatruje kresu swoich życiowych problemów. Choć tonacją wyjściową pieśni jest a-moll, w jej środkowej części pojawia się jednak materiał dźwiękowy tonacji E-dur (dominanta tonacji głównej). Początkowa część jego arii (poprzedzona czterotaktowym wstępem orkiestrowym) jest spokojna, nieco liryczna i refleksyjna (*largo con tristezza*), w dalszej części ożywia się — tempo *allegro* (*ambitus* tego fragmentu od *c1* do *fis2*, *tessitura* średnicowa). Wreszcie przechodzi w duet, w którym Raszka (*baryton*) skutecznie przekonuje Jurę, że jego problemy miłosne wreszcie się skończą:

Ożenisz sie, Jurku, ożenisz — i swój smutny żywot odmienisz.

Jyny par żeby cie chciała — tako dziewczka coby miała

Wianek — wianek dlo ciebie — w twojej potrzebie.

Kukuleczka kuka po lesie nowineczkę dobrą mi niesie,

Pełen wiary w te słowa Jura powtarza: „Ożenie się gazdo, ożenie” (*tempo allegretto*). Dość „ruchliwa” linia melodyczna w tonacji B-dur³⁸ utrzymana jest w marszowym rytmie — takcie $\frac{4}{4}$ i podkreśla optymistyczny charakter tekstu.

Przykład nr 56. Pieśń IV, takty 37–40

Jura

Ku-ku-le-czka ku ka po le-sie no- wi-ne-czkę do - brą mi nie - sie.

Raszka

Ku-ku-le-czka ku - ka po le - sie no-wi-ne-czkę do - brą mi nie - sie.

³⁸ W zachowanym wyciągu fortepianowym pieśni pisanym ręką kompozytora fragment ten notowany jest w niższej tonacji (As-dur), w partyturze określony jest jednak tonacją B-dur.

Tessitura poszczególnych linii wokalnych duetu zróżnicowana, w przypadku Raszki określić ją należy jako niską średnicę (*ambitus* $b—d1$) i wysoką średnicę w linii melodycznej Jury, *ambitus* w zapisie $f1—g2$.

W kolejnym fragmencie, ***Miesiączku, miesiączku, mój złoty miesiączku***, Jura (*tenor*) zapewnia Hanke o swoich uczuciach. Trzy zwrotki tekstu poprzedzone czterotaktowym wstępem orkiestry ujęte w tempie *andantino* w tonacji G-dur są pełne nadziei na lepsze życie u boku ukochanej dziewczyny:

Miej mie też Haniczko aspoń kapke rada,
Bedzie nom zowiścić caluško gromada — nasze miłowani!

Niebudzące wątpliwości osiągnięcie przez parę rychłej idylli wyznanie kończą równie optymistyczne słowa:

Postawię łóżeczko, jak będzie po słowie, na gumnie w stodole.
Przikhudzę niewiastę — gniazdeczko uścielę
Bedzie nom tam miło jak świętym w kościele — w naszej szczęśliwości!

Takt pieśni $\frac{4}{4}$, średnicowa *tessitura*, *ambitus* w zakresie oktawy ($d1—d2$).

Na scenie pojawia się tercet rodziny Cieślarów (Zuza, Cieślar i Jura — *alt*, *bas* i *tenor*). Pierwsza część tego ansamblu to obszerne solo Zuzy (*tessitura* wysoka średnica, *ambitus* $c1—f2$), pełne matczynej troski o los i przyszłość swego syna: „**Miałach małe pocieszeni** z naszego Jury / Zamiast chodzić za dziewczkami — zaganio kury”. Zuza kreśli barwną wizję świetlanej przyszłości Jury z Hanką: „Jura będzie krowy posoś, Hanik gazdować. / A my starzy na wymowie z nich się radować”. W kolejnej zwrotce chłopak uspokaja rodziców, zapewniając, że ma zamiar zdobyć ukochaną: „Nie bójcie się tatulkowie [...] / Miłe słówko dom, i będzie moja!” (*ambitus* w zapisie kompozytora $es1—c2$, *tessitura* zawarta w niskiej średnicy). Całość kończą rodzice krótkim, polonezowym w swym charakterze fragmentem: „Pocieszyłeś nas Jureczku”. Tempo tercetu jest zmienne, od początkowego *andantino*, poprzez *allegretto* w solowym fragmencie Zuzy i *andantino* śpiewu Jury, do końcowego *allegretta*. Moduluje także tonacja w poszczególnych odcinkach, od g-moll przez F-dur i f-moll do F-dur. Naprzemienne jest też metrum: $\frac{2}{4}$ i $\frac{3}{4}$.

Pieśń VII to utrzymany w klimacie arii Moniuszkowskich śpiew Cieślara ***Jezdech gazdą na Ciekowskim gruncie***, opowiada on o swojej pozycji społecznej i dostatnim życiu:

Mom koniczki jak laliczki — Krowy szumne i dwa byczki,
Mom i owce, mom barany — Wszystko mom! [...]

W warstwie tekstowej pieśni wyraźnie odzwierciedlona została też harmonia przepełniająca życie „na sałaszu”:

Na sałaszu jak baczujem — to sie jeszcze lepij czuję...
Owczorz darmo nie stoi — do gielaty hnet nadoi.

Fragment zapisany został w tonacji E-dur, w takcie $\frac{4}{4}$. *Tessitura* linii śpiewanej Cieślara (*piu lento*) dość zróżnicowana, niska w części pierwszej i oparta na wysokiej średnicy w części drugiej, *ambitus* w zapisie kompozytora zawarty od *a* do *c1*. Pieśń rozpoczyna ośmiotaktowy wstęp orkiestrowy określony tempem *allegretto*. Fragment połączony jest muzycznie z chórem: *Tym spósobem baczowani skończone*.

Bujok (*bas*) przynosi opartą na plotce wiadomość, śpiewając: „**Poszeł Michoł na wojnę**, ale z wojny nie wróci. / Zabrali go do niewoli — tam żywot swój skrócił”, a więc los chłopaka byłby naturalną konsekwencją żołnierskiego życia. Tempo pieśni *adagio molto*, *ambitus* w zapisie kompozytora od *fis* do *d1*, *tessiturę* określić należy jako niską średnicę, takt $\frac{4}{4}$, śpiew poprzedza dziewięciotaktowy wstęp orkiestry. Całość zapisana została w tonacji h-moll.

W kolejnej pieśni Bujok kontynuuje swoją opowieść, przedstawiając tym razem „uroki” niewoli na Syberii:

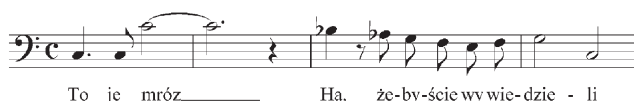
Syberyja to je wiecie taki kraj,
Tam ludziska zamiast wody piją czaj!
Przez rok cały zimę mają,
A mróz taki, że strzelają ustawicznie, ustawicznie,
Strzelają... — szędzioly!

Dwa fragmenty śpiewane przedziela drobna recytacja:

To je mróz! Ha — żebyście wy wiedzieli, jaki tam mróz?
Bez papuci ani rusz! A na głowę baranicę dobrze włóż.

Pieśń ujęta jest w tempie *allegretto*, w tonacji C-dur, *ambitus* w zapisie kompozytora zawarty jest od *g* do *d1*, całość poprzedza dwutaktowy wstęp orkiestry. Utwór przeznaczony dla basy charakterystycznego, dość niewygodny wykonawczo ze względu na rozległą *tessiturę*, w melodii pojawiają się w wielu miejscach skoki oktawowowe.

Przykład nr 57. Pieśń IX, takty 17—19



O prawdopodobnie tragicznym losie swego narzeczonego dowiaduje się Hanka i wyśpiewuje swój smutek i rozpacz słowami:

Och co za straszna to nowina!

och co za nieszczęsno godzina!

Serce moje już złamane [...]

Przekonana o śmierci ukochanego, zalewając się łzami, czyni dramatyczne wyznanie: „Pójdę jo Michołku miły — pójdę za tobą...”. Już w czterotaktowym wstępie mocne orkiestrowe akordy podkreślają tragizm słów dziewczyny, stanowiących recytatyw do głównej, przepełnionej boleścią melodii z tekstem: „Nie wróci mi Michał miły — nie wróci z mogiły”. *Ambitus* pieśni od *d1* do *as2*, tempo *adagio*. *Tessitura* zmienna: w dramatycznym recytatywie wysoka, w lirycznej, refleksyjnej arii *con dolore* (z bólem) niska średnica. W kontekście szczególnego sytuacyjnego jak również muzycznego napięcia fragment może nasuwać skojarzenie z arią Halki z IV aktu opery Moniuszki, zwłaszcza z recytatywem *Ha dzieciątko nam umiera*. Warto przypomnieć, iż Jan Sztwiertnia pozostawał pod znacznym wpływem twórczości polskiego romantyka.

Pocieszenie przychodzi ze strony przyjaciółki Jewki (*mezzosopran*), która w lirycznym arioso (*andantino*) śpiewa: „**Boli mnie Haniczko, boli twoje zmartwieni**”. Jest to jednak nie tylko wyraz wzruszającej wręcz empatii względem przyjaciółki, lecz także głęboko filozoficzno-teologiczne pocieszenie w myśl zasady: „Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło”. Słowa „Bóg ci jednak ześle pocieszeni i twą boleść na radość zamieni” okażą się przecież spełniającym się szybko prorocstwem...

Przykład nr 58. Pieśń XI, takty 1—4



Pieśń zapisana w tonacji G-dur w takcie $\frac{4}{4}$, *tessitura* średnicowa, *ambitus* od *d1* do *f2*, artykulacja *legato*. W zakończeniu kompozytor zapisał ośmiotaktowy fragment orkiestrowy.

Pierwszą część *Salaszników* zamyka pieśń Raszki (*baryton*): „**Ha spust Boży — w cudzym kraju, brat mój skończył żywot młody**”. W warstwie tekstowej daje się odczuć pewien funeralny ton, ton rozpaczony wobec informacji o śmierci Michała, „Już nie wróci w ojców strony — już on dla nas jest stracony / [...], / Już nie wróci do zagrody — taki młody, taki młody...”. Pieśń opartą na triolowym akompaniamencie poprzedza krótki, czterotaktowy recytatyw. W środkowej części pieśni kompozytor zapisał krótką wokalizę chóru żeńskiego, rodzaj żałobnego zaśpiewu. Tonacja fragmentu g-moll, takt $\frac{4}{4}$, *ambitus* nony małej (*d—es1*). Melodia śpiewu Raszki

pełna żalu, powinna być wykonana z powagą, ciemną barwą głosu. Zapisana została ona w średnicowej, wygodnej dla głosu barytonowego *tessiturze*.

Część druga (akt II)

Akt II rozpoczyna zawarta w niskiej *tessiturze* pieśń Jury: ***Dyć jo nie wiem, ale mi tak dziwnie smutno się zrobiło***. Tonacja fragmentu f-moll, tempo *andante con tristezza*, *ambitus* decymy małej (c1—es2), melodię śpiewaną poprzedza czterotaktowy wstęp orkiestry. Tekst składa się niejako z dwóch warstw znaczeniowych: w obrębie pierwszej chłopak mimowolnie podziela smutek dziewczyny, w kolejnej zaś — daje wyraz własnej żalości: „Za Michałem rzewnie płacze — jo w jej oczach nic nie znaczę!”

W kolejnej pieśni: ***Po Jakubie jako mówię***, następuje zupełna zmiana nastroju. Cieślar (*bas*) zapowiada tu wesele swego syna z Hanką:

Ożeni się Jura z Hanką, odprawi sie wiesieli,
Jak wiesieli to wiesieli szumne, huczne, wesołe,

To fragment solowy w formie pieśni zwrotkowej, oparty na powtarzającym się ośmiotaktowym temacie melodycznym, przeplatany śpiewami chóralnymi, zawiera jedenaście krótkich zwrotek tekstu.

Przykład nr 59. Pieśń XIV, takty 5—12



Całość utrzymana jest w tempie *allegretto energico*, w takcie $\frac{2}{4}$. Przeplatają się tutaj dwie tonacje: solo Cieślara jest w D-dur, fragmenty chóralne zapisane zostały w G-dur. *Tessitura* partii wokalnejszej Cieślara niska, *ambitus* zawarty w interwale seksty wielkiej (A-fis).

Na scenie pojawia się w końcu, powracający mimo plotek z wojny Michał i w pieśni ***Gronie, roztomiłe gronie*** wyśpiewuje swoje przywiązanie do rodzinnych stron:

Gronie, gronie, gronie, roztomiłe gronie.
Gdych od was daleczko, tęsknotą zapłonę —
Tęsknotą za wami, bo was tak miłuję —
Tu na waszym łonie jak w raju sie czuję!

Życie wśród tego, co znajome ma być gwarancją szczęśliwej bytności. Apologia górskiej okolicy jest więc nie tylko wyrazem osobistego szczęścia chłopaka, lecz także pewnej uniwersalnej prawdy: „Nie ma dla górali lepszego chlebiczka”. Pieśń jest niezwykle poetycka, w malowniczy sposób roztaczająca przed słuchaczem piękno beskidzkich stron. Fragment ujęty

został przez kompozytora w formie arii *da capo* (ABA), tonacja F-dur, takt $\frac{4}{4}$ *ambitus* duodecymy (c1—g2), miejscami wysoka *tessitura* nie zawsze ma wygodne przygotowanie, pojawiają się dźwięki przejściowe głosu tenorowego. W melodii śpiewanej, poprzedzonej ośmiotaktowym wstępem orkiestrowym, powraca główny temat melodyczny *Salaszników*, z szeroką, wznoszącą się kantyleną.

Przykład nr 60. Pieśń XV, takty 9—12



W ostatniej części pieśni do śpiewu Michała dołącza zza sceny chór męski, orkiestra mocnymi akordami akompaniuje śpiewakom, „zdaje się, że śpiewają całe Beskidy, pieśń nową, marzenie o nowym życiu”³⁹.

Pieśń ta (zarówno tekst, jak i melodia) stanowi jeden z wartościowych fragmentów dzieła. „Aria rozpięta jest na chorałowo dobranych akordach i wznosi się konsekwentnie stopień po stopniu, z przyspieszeniem rytmu, oktawą”⁴⁰. Kompozytor zwierzał się: „Spacerowałem po stokach Baraniej, a wieczorem siadłem bez wieczerzy i zacząłem pisać. Nie wiem, co się ze mną stało. Nad ranem całość była gotowa. Zdaje mi się, że pisałem tę pieśń w ekstazie”⁴¹.

Niezapomnianą tradycję wykonawczą „Groni” stworzył Jerzy Drozd, pierwszy odtwórca roli Michała, który także wielokrotnie wykonywał ten fragment na estradach koncertowych. „Studium odpowiedniego fragmentu w partyturze, a przede wszystkim słuchowe wrażenie arii, zwłaszcza w ujęciu Jerzego Drozda, łączącego ton »góralski« i operowy, który stworzył już pewną tradycję wykonawczą, wspiera ów pogląd [...], iż komponował to Sztwiertnia w olśnieniu, z jakąś rzadką, bezwiedną pewnością, wyjątkowo darowaną twórcom — i tylko noszącym rzeczywiste znamię wielkości”⁴².

Po rozmowie z Jurą Michał śpiewa pieśń: **Tożech się dowiedział**, w której nieco ironicznie przedstawia to, co usłyszał:

Żech nieboszczyk oplakany, do wieczności już wysłany!
[...]

Nawinił sie Jura za mnie, kole Hanki skocze.

Jo nieboszczyk leżę w grobie, a on ślinkę zbiero sobie, (wtóruje mu chór)
Hanik płacze za mną teskni, miłość wierną w sercu pieści...

³⁹ J. D r o z d: „*Salasznicy*” *Jana Sztwiertni*. W: *40 lat Państwowej Szkoły Muzycznej...*, s. 195.

⁴⁰ R. G a b r y ś: „*Salasznicy*” *Jana Sztwiertni...*, s. 13.

⁴¹ J. D r o z d: „*Salasznicy*” *Jana Sztwiertni*. W: *40 lat Państwowej Szkoły Muzycznej...*, s. 26.

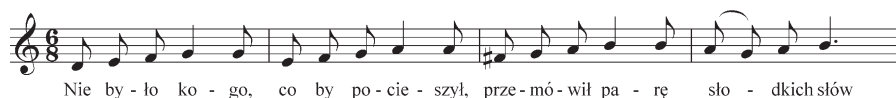
⁴² R. G a b r y ś: „*Salasznicy*” *Jana Sztwiertni...*, s. 13.

W finale przemycy Michał sporą dozę optymizmu, zapewniając, że Hanka i jego „[...] w miłowaniu żoden nie rozdzieli”, bo przecież „Nieboszczyków też czasami kisi cuda wskrzeszą!”. Metrum wyjściowe pieśni $\frac{6}{8}$, początkowy jej fragment, określony tonacją C-dur i tempem *allegretto*, oparty jest na ósemkowym pulsie metrycznym linii śpiewanej (artykulacja *staccato*). W dalszej części melodia śpiewana zapisana szeroką frazą — *legato* moduluje do F-dur, następuje pewne ożywienie tempa (*piu presto*), pojawia się ósmiotaktowy łącznik instrumentalny (*allegretto con moto*) i wreszcie końcowy fragment w tempie *piu lento*, ze zmianą taktu na $\frac{4}{4}$. *Tessitura* poszczególnych odcinków pieśni różna, na początku średnicowa, później wysoka, *ambitus* partii wokalne Michała zawarty jest od *c1* do *a2*.

Hanka tęsknym głosem śpiewa krótki fragment, powtarzając w tempie *lento assai* melodię swej początkowej pieśni ze słowami: „**Wróć się miły, wróć się**”, po czym dochodzi ostatecznie do spotkania kochanków.

W pieśni duecie, opartym na progresywnym temacie melodycznym, para wyznaje sobie miłość.

Przykład nr 61. Pieśń XVIII, takty 13–16



Sztwierztnia buduje dramaturgię duetu, cieniując dynamikę i tworząc napięcie poprzez wznoszącą się melodykę. W taki sposób narzuca solistom sposób wyśpiewania żalu, tęsknoty i wszelkich dramatycznych przeżyć. Duet poprzedzony czterotaktowym wstępem orkiestrowym składa się z obszernego fragmentu solowego Michała, w którym śpiewa on o swoich doznaniach:

Tesknno mi było Hanko bez ciebie, smutno mi było, bez ciebie żyć,
Smutno mi było tesknno, markotno w świecie samemu bez ciebie być!

W dalszej części jednak wyznaje, iż jest szczęśliwy i pełen nadziei na nowe życie u boku ukochanej.

Powtórzony początkowy fragment tego samego tematu melodycznego stanowi także solo Hanka: „Bóg jeden dobry, Bóg miłościwy” i wreszcie część, która jest już klasycznym duetem: „[...] szczęśliwy jestem/szczęśliwa jestem jak gdyby w niebie, zabłyśnie słońko znowu nam”. Tempo całości *tranquillo amoroso*, artykulacja *legato*, melodia zapisana została w obszernym *ambitusie* od *c1* do *a2*. Rozległa jest także *tessitura* duetu, zmieniająca się wraz z rosnącą melodyką, a dodatkową trudność wykonawczą mogą sprawiać skoki kwartowe pojawiające się w melodii.

Po miłosnej pieśni, śpiewanej w duecie, Jura, który niespodziewanie natknął się na kochanków, wyraża swoje zdziwienie, śpiewając: „**Po-**

wiedźże mi miły świecie, co się z Hanką dzieje? / Przed chwileczką łązy ronila — teraz się śmieje!”. Ta trzyzwrotkowa pieśń w tonacji B-dur i w takcie $\frac{4}{4}$ w warstwie tekstowej zawiera zbiór pytań, jakie zadaje sobie Jura w związku ze zmianą nastroju Hanki. Następnie zdezorientowany góral oskarża dziewczynę o zbyt krótką żalobę po Michale:

Choć tu stoję przy nich blisko — ona rada, że ją ścisko,
 Że ji szepce coś do ucha! — Snać zabyła już dzieucha
 Swego nieboszczyka!

by w finale kolejny już raz użalać się nad dołą odrzuconego kochanka. *Tessitura* pieśni średnicowa, nonowy *ambitus* (d1—es2).

Pieśń XX opery ludowej *Śałasznicy* to finałowy ansambl w tempie *moderato*: **Gorole, gorole, czym wy też żyjecie**, ułożony wokalnie na kwintet solistów (Raszka, Michał, Jewka, Zuza, Cieślár) oraz chór. Pełno tu elementów żartobliwych i jakże radosnych w obliczu ogarniającej wszystkich niemal świątecznej aury. Czterotaktowy, modulujący temat melodyczny utrzymany w takcie $\frac{3}{4}$ powtarzany jest przez kolejnych śpiewaków, którym odpowiada chór (wyjątek stanowi tylko pierwszy fragment, w którym Raszka wykonuje sam cały ośmiotaktowy odcinek z powtórzeniem). Raszka śpiewa temat oparty na dźwiękach tonacji G-dur, Michał — D-dur, Jewka powraca do tonacji G-dur, Zuza śpiewa w B-dur, Cieślár w D-dur. *Ambitus* tego tematu melodycznego to interwał septymy małej.

Przykład nr 62. Pieśń XX

Raszka 

Go-ro-le, go-ro-le czym wy też ży-jecie.

Michał 

Bo-rów-ka-mi w-le-sie, dość ich u-nas prze-cie.

Jewka 

Se-rem od o-wie-czek cho-wie się sy-ne-czek.

Zuza 

Z ow-sa pla-cek su-chy zje-dzą go dzie-wu-chy.

Cieślár 

Zie-mnio-czek z ka-pus-tą ro-bi gę-bę tłu-stą.

Sceną finałową opery ludowej Sztwiertni jest wesele Michała i Hanki powiązane muzycznie z tańcami góralskimi, które Sztwiertnia na wzór moniuszkowski dopisał w ostatniej wersji dzieła.

Całość kończy Jura, śpiewając „**Dyć bych się ożynił dyć** — bo mi już markotno żyć”, pogodzony już ze stratą Hanki, a spoglądający z nadzieją w stronę Jewki: „żeby jyny gdo poradził i Jewika przyprowadził”. Wszyscy zgodnie mu odpowiadają:

Ożenisz się Jurku, ożenisz — i swój smutny żywot odmienisz,
Jyny par żeby cie chciała — szwarno Jewka coby miała,
Wionek, wionek dlo ciebie, w twojej potrzebie!!!

W partii wokalne tej fragmentu przypomniane są motywy melodyczne z pieśni IV.

Podsumowując rozważania dotyczące fragmentów solowych w Sztwiertniowych *Śałasznikach*, należałoby dodać kilka zdań, które w sposób bardziej całościowy charakteryzują tę operę ludową. Wydaje się, że już na etapie planowania utworu scenicznego chciał Sztwiertnia nawiązać do stylu narodowej muzyki polskiej. Jego opera przypomina momentami i klimat Moniuszkowski i charakter muzyki Szymanowskiego. Ponad dwadzieścia tzw. numerów *Śałaszników*, w tym głównie pieśni śpiewanych, to szczere i wzruszające „perełki” w klimacie beskidzkim. Żywe i prawdziwe postacie *Śałaszników* charakteryzowane są muzyką bardzo sprawnie, w stylu niezwykle melodyjnym, przepełnionym ludowym liryzmem. Pomaga to wykonawcom w uaktywnieniu emocji, które niewątpliwie wpływają na jakość interpretacji muzycznej. I chociaż na operę Sztwiertni składa się cały szereg oddzielnych fragmentów, a kompozytor często powtarza tekst i melodię, to wszystkie części łączą się ze sobą tak muzycznie, jak i dramaturgicznie. I jeśli nawet ta śpiewogra wykazuje pewne braki muzyczne i nie daje śpiewakom szczególnych możliwości pokazania warsztatu wokálnego, to nie byłoby sprawiedliwym ocenianie *Śałaszników* jedynie w kontekście regionalnego wodewilu. Wartość utworu zawiera się w jego ludowym podłożu, w pięknej, niewymuszonej stylizacji, w naturalności i wzruszeniu towarzyszącym każdej melodii, która powstała w młodszej wyobraźni kompozytora.

Podsumowanie

Studium solowej twórczości wokalneJ Jana Sztwiertni, niezależnie od celu praktycznego, tu rozumianego jako pomoc dla artystów zainteresowanych wykonywaniem utworów wiślańskiego kompozytora, prowadzi także do wielu wniosków ogólniejszych. Odnoszą się one zarówno do osobowości Sztwiertni i stylistycznych cech jego twórczości, jak i do szerszego kontekstu spraw sztuki, społeczeństwa, a nawet kwestii narodowo-państwowych. Nie są to konkluzje oryginalne, do podobnych bowiem uogólnień doszedł Piotr Dahlig, który w obszernej pracy na temat tradycji i przemian w polskiej kulturze muzycznej międzywojnia zajął się m.in. problemem wzajemnych oddziaływań kultury ludowej, popularnej i elitarnej¹.

Jest rzeczą godną uwagi, iż owych piętnaście pieśni Jana Sztwiertni na głos wysoki z fortepianem wpisało się we wskazany, jakże charakterystyczny dla tamtego okresu, nurt przemian i oddziaływań. Te pieśni powstały z myślą o konkretnym wykonawcy. Był nim tenor Jerzy Drozd, przyjaciel kompozytora i nieustrudzony propagator jego twórczości. To samo można zresztą powiedzieć o całej zachowanej spuściźnie kompozytorskiej Sztwiertni, więc i o pozostałych fragmentach wokalnych, omówionych w tej pracy. Solowa twórczość wokalna jest istotną częścią jego dorobku, ale także świadectwem jego rozwoju twórczego.

¹ P. Dahlig: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa 1998. Autor zwraca m.in. uwagę na fakt, iż „Stylizacja tradycji ludowych przenikała różne dziedziny sztuki, co prowadziło do współzależności tych dziedzin, zwłaszcza teatru, muzyki i tańca...” (ibidem, s. 629). Jedną z prezentowanych konkluzji jest i to, że „Upowszechnianie wątków tradycji ludowych oraz ich przetwarzanie miały wyraźne związki z powstaniem suwerennego państwa...” (ibidem, s. 629) oraz z „rozwojem idei regionalnych” (ibidem, s. 629). Pierwszorzędną rolę w ówczesnych przemianach tradycji muzycznych odegrali — według mnie — artyści, uczeni i pedagodzy, którzy inicjowali zmiany przyswajane, a następnie samodzielnie przetwarzane przez liderów życia społeczno-kulturalnego, głównie nauczycieli, w lokalnych środowiskach wiejskich i miejskich.

Pierwsze pieśni z opusu 2 — komponowane przez młodego człowieka, przed którym dopiero co otworzył się świat muzycznego rzemiosła, zwracają na siebie uwagę prostotą harmonii, ale i pewną niezwykłością oraz oryginalnością ciekawych przebiegów interwałowych melodii, oddających świetnie charakter wierszy Rygiera.

Podobnie ocenić można dokonane przez Sztwiertnię opracowania pieśni ludowych. Zróżnicowane pod względem tematycznym pieśni, zostały przez kompozytora trafnie zespolone z autorskim akompaniamentem, który na ogół sam w sobie ma godną uwagi wartość muzyczną. Porównując opracowania kompozytora z dostępnymi zbiorami pieśni ludowych regionu, a także z innymi próbami artystycznego wykorzystania muzycznego folkloru, wyraźnie widać, że opracowywane były one w sposób twórczy. Taki stosunek Sztwiertni do tworzywa ludowego odzwierciedla się również w solistycznych fragmentach *Sałaszników*. Dzieło, choć skomponowane dość wcześnie, przez cały okres działalności twórczej było przez kompozytora uzupełniane i poprawiane. Ta „ludowa” misja w dokonaniach twórczych wiślańskiego kompozytora zdaje się być jego odpowiedzią na postulat Karola Szymanowskiego: „Niestety formy kultury ludowej, chłopskiej skazane są na zagładę. Zadaniem nas artystów jest je zachować dla potomności”².

Dojrzewanie warsztatu twórczego kompozytora widoczne jest też m.in. w utworze *Wykołysałem Cię*, gdzie bardziej schromatyzowanej melodii towarzyszą harmonie znacznie śmielsze niż uprzednio. Ostatnie pieśni z 1940 roku — do słów Leopolda Staffa, to już utwory niezwykle dojrzałe muzycznie, nasycone impresjonistyczną kolorystyką współbrzmień harmoniczych, pozostające w wyrazowym i artystycznym kontraście z wojenną rzeczywistością. Jakże byłyby kolejne, pisane już pod opieką paryskich nauczycieli, opusy wokalne Sztwiertni...? Ewolucyjny talent kompozytora po-grzebała wojna.

Zbliżająca się setna rocznica urodzin Jana Sztwiertni stanowić może okazję, by spojrzeć na jego twórczość z pewnego dystansu. To dobry czas, by na nowo przyjrzeć się zachowanym utworom, by odkryć je dla siebie i dla słuchaczy, a także ocenić przez porównanie z dokonaniem innych twórców epoki, w której powstały. Niewątpliwie godne uwagi jest dzieło samorodnego talentu, którego szybki rozwój dokonał się właściwie w ciągu jednej zaledwie, tragicznie przerwanej dekady.

Leon Markiewicz podkreślił nie bez racji, iż wiślański muzyk był jednym z najbardziej utalentowanych studentów katowickiego konserwatorium okresu międzywojennego³. Niewątpliwie Sztwiertnia był najwięk-

² K. Szymanowski: *Pisma*. T. 1: *Pisma muzyczne*. Oprac. K. Michałowski, wstęp S. Kisielewski. Kraków 1984, s. 464.

³ L. Markiewicz: *Śląskie tradycje regionalne i ich odbicie w twórczości kompozytorów środowiska katowickiego*. W: „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej”, nr 11. Katowice 1974, s. 7.

szym talentem muzycznym, jaki wydała ziemia cieszyńska. Nie było mu dane skorzystać z szansy na studia kompozytorskie w Paryżu. Przepowiednia profesorów, że „ten się w Europie nie zmieści” na zawsze już pozostanie wielką niewiadomą. Pozostaje legenda i dość spory, choć niekompletnie zachowany dorobek. Trzeba podjąć starania, by muzyka Sztwiertni, w tym twórczość wokalna, mogła zaistnieć na estradach koncertowych, aby na nowo ożyła i to nie tylko w regionalnym wymiarze. Celowe wydaje się także przygotowanie wydania krytycznego pieśni kompozytora, gdyż poza *Pieśniami nadolziańskimi*, drukowanymi już ponad 60 lat temu, wszystkie pozostają jak dotąd w wersji rękopiśmiennej.

Aneks

Spis kompozycji i opracowań Jana Sztwiertni¹

Utwory na fortepian i organy

Wariacje na temat oryginalny na fortepian — data powstania: maj 1933 rok, ASKM, sygn. 3R, 27 s.

Fuga 2 głosowa na fortepian — AŚKM, sygn. 7R, 3 s.

Temat z wariacjami (XV) i fuga na fortepian — AŚKM, sygn. 5R, 28 s.

Fuga podwójna na fortepian — AŚKM, sygn. 4R, 6 s.

Rondo capriccioso na fortepian — AŚKM, 5 s.

Sonata na fortepian — AŚKM, sygn. 1R, 28 s.

Mazurek na fortepian — AŚKM, sygn. 6R, 4 s.

Chorał na organy g-moll

Chorał na organy, 9 s.

Symfonia organowa — rekonstrukcja prof. Julian Gembalski (ocalały fragment — rękopisu Allegro) — AŚKM, sygn. 2R, 12 s.

Zeszyt do ćwiczeń zawierający kanony, motety, chorały, preludia, imitacje, fragmenty fug i inne utwory (m.in. Kanon dwugłosowy w oktawie 3-częściowy) — AŚKM, sygn. 770R.

¹ Spis został sporządzony na podstawie zestawień Jerzego Drozda, Ewy Bocek i Iwony Bias, a także pisemnych wspomnień Jana Brody. Nie wszystkie rękopisy zawierają informacje o precyzyjnej dacie powstania, czasem takie dane pochodzą z materiałów dokumentujących życie i działalność kompozytora, ale nie we wszystkich przypadkach udało się je ustalić. Większość rękopisów Jana Sztwiertni znajduje się w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach, pozycje te zostały oznaczone skrótem AŚKM wraz z podanym numerem rękopisu, pozostałe Sztwiertniana znajdują się w zbiorach prywatnych po Janie Brodzie w Skoczowie i Jerzym Drożdziej w Wiśle.

Utwory na głos solowy z fortepianem

Na rozstanie — do słów Leona Rygiera opus 2 numer 1 — data powstania: 1928, AŚKM (utwór nieskatalogowany), 3 s.

Nie wolno mi o tobie śnić — do słów Leona Rygiera opus 2 numer 2 — sygn. 21R, data powstania: 1928, AŚKM, 3 s.

Pieśni ludowe śląskie (wydane przez Instytut Muzyczny w Cieszynie w 1946 roku jako *Pieśni nadolziańskie*), 12 s.

Umrzyła gorolka
Gronie nasze, gronie
Ej, nie masz to
Zachodzi słońeczko
Przez wodę koniczki
Szumi dolina
Ej, koło Cieszyna
Sikoreczka świergoli
Pod naszymi okny

Wykołysałem Cię — do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera — data powstania: przypuszczalnie 1937 rok, AŚKM, sygn. 23R, 4 s.

Pieśń o zabitym żołnierzu — do słów Olszewskiej (utwór zaginiony).

Trzy pieśni na głos z fortepianem — do słów Leopolda Staffa opus ostatnie — 1940 rok — AŚKM, sygn. 22R, 10 s.

Łakami idę
Dziewicze brzozy
Powiew w sadzie

Utwory na chór męski

Pięć pieśni na chór męski *a capella* — opatrzone godłem „Subcontra” [były przypuszczalnie przygotowywane na jakiś konkurs, ocalały tylko 2 pieśni — wydane przez Instytut Muzyczny w Cieszynie], AŚKM, sygn. 20R.

Z pieśnią [wydane przez Instytut Muzyczny w Cieszynie, 1945 rok], 2 s.
Śpiew wolności [wydane przez Instytut Muzyczny w Cieszynie, 1945 rok], 1 s.

... brak dalszych trzech pieśni.

Suita beskidzka na chór męski z fortepianem — AŚKM, sygn. 19R, 19 s.

Suita beskidzka na chór męski *a cappella* — AŚKM, sygn. 19R, 6 s.

Rycerze — kantata na chór męski [wydana przez Instytut Muzyczny w Cieszynie].

Com ja się nachodził na chór męski.

Chór zbójców opus 13, numer 5.

Prowadź mnie Boże na chór męski i organy, 5 s.

Osiołkowi w żłobie dano na chór męski — data powstania: 1930 rok.

Wiązanka pieśni śląskich na chór męski — data powstania: 1930 rok.

Utwory na chór mieszany

W olszynie (melodia ludowa), 2 s.

Bóg moja pieśń do słów Chrystiana Gellerta, 3 s.

Błogostawieni, 2 s.

Psalm XXIII: Pan jest moim pasterzem — motet, data powstania: 12.10.1937, 6 s.

Gdzie pójdziesz ty — (początkowo utwór był pieśnią solową), 2 s.

Błogostawiona niechaj będzie wiosna — do słów własnych kompozytora.

My dziedzicami — hymn polskich ewangelików do słów księdza P. Sikory, 2 s.

Rycerze (pieśń — kantata wydana przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych), 4 s.

Czyś Ty nie wiedziała.

Dolina.

Cosik w lesie.

} wydane przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych

Miłość w sercach — pieśń śpiewana na ślubie Sztwiertni w Wiśle w 1933 roku.

Tu pokój jest w dole — słowa M. Klos.

Hej na tym polu.

Ekają przeciągle dzwony nieszporne.

Wieczorne dzwony.

Hasło Akordu. Niech wspólny z ust naszych wypłynie chór. Tekst autorstwa J. Sztwiertni — data powstania: 1938 rok.

Toruj Jezu sam, zharmonizował Jan Sztwiertnia.

Na jutrznię, zharmonizował Jan Sztwiertnia.

Radość pienia, zharmonizował Jan Sztwiertnia — data powstania: marzec 1936 rok.

Utwory na chór dziecięcy

Cieszyńskie pieśni regionalne na chór szkolny (2 lub 3 głosy równe)

Hej! na tym polu (2 głosy)

Szła dziewczeczka na wodę (2 głosy)

Gdym w olszynie wołki pała (3 głosy)

W czornym lesie na pasiece (3 głosy)

Listeczku lipowy (3 głosy)

Wiem ja w Cieszynie jeden dom (3 głosy)

Gorole, gorole (chór z opery ludowej *Sałasznicy*)

W tej wiślańskiej bukowinie (3 głosy)

Ja na wojnę nie pójdę (3 głosy)

Muzyka kameralna

- Nokturn* na obój z fortepianem — AŚKM, sygn. 15R, 7 s.
Rondo na obój z fortepianem — AŚKM, sygn. 14R, 18 s.
Preludium i fuga na 2 klarnety — AŚKM, sygn. 12R, 4 s.
Dwa preludia na obój, klarnet i fagot — AŚKM, sygn. 13R, 4 s.
Preludium i fuga na tematy kolędowe na obój, klarnet i 2 fagoty (*Preludium na temat kołedy „Jezus malusieńki”, fuga na temat kołedy „Jam jest dudka”*) — (4+7) — AŚKM, sygn. 10R, 11 s.
Preludium i fuga na róg angielski, obój i klarnet basowy (3+6) — AŚKM, sygn. 11R, 9 s.
Preludium i fuga na skrzypce, obój, klarnet, fagot i wiolonczelę (7+17) — AŚKM, sygn. 9R, 24 s.
Largo na skrzypce, fortepian lub organy — AŚKM, sygn. 26R.
Cantabile na skrzypce, fortepian lub organy.
Legenda na skrzypce, wiolonczelę i fortepian — AŚKM, sygn. 27R, 18 s.
Rondo na kwartet smyczkowy — AŚKM, sygn. 24R, 27 s.
Rondo na skrzypce i fortepian — AŚKM, sygn. 29R, 11 s.
Valse capriccio na skrzypce, wiolonczelę i fortepian — AŚKM, sygn. 28R, 14 s.
Mazurek na skrzypce, wiolonczelę i fortepian, 5 s.
Nocturno na skrzypce, wiolonczelę i fortepian, 14 s.
Sonatina na wiolonczelę i fortepian, 12 s.
Allegro molto na skrzypce.
Air na skrzypce, wiolonczelę i fortepian — rekonstrukcja zaginionej partii fortepianu Ryszard Gabryś.
Kołysanka na skrzypce, wiolonczelę i fortepian — rekonstrukcja zaginionej partii fortepianu Ryszard Gabryś.

Muzyka orkiestrowa

- Poemat symfoniczny „Śpiący rycerze w Czantorii”* — (utwór zaginiony), 101 s.
Stylizowane tańce śląskie na orkiestrę symfoniczną (utwór zaginiony)².
Legenda beskidzka — na orkiestrę smyczkową.

² Jerzy Drozd w spisie utworów Sztwiertni z 15.10.1945 roku podaje informację, że oba zaginione utwory symfoniczne zostały prawdopodobnie wywiezione przez krewnego (kompozytora?) do Francji w 1943 roku.

Muzyka sceniczna

Sałasznicy — operetka regionalna z życia górali wiślańskich. Libretto Ferdynand Dyrna, (20 scen) — AŚKM, sygn. 16R, 104 s.

Tańce wiślańskie — muzyka baletowa do *Sałaszników* — AŚKM, sygn. 17R — 34 s. (całość rękopisu „Sałaszników” 138 s.).

Wyciąg fortepianowy muzyki do *Sałaszników*, 101 s.

Utwory inne

(pozycje z niepełną informacją o przeznaczeniu)

Pieśń szkolna — ułożona na Zjazd Krajoznawczy w Wilnie w kwietniu 1928 roku — pieśń jednogłosowa z akompaniamentem (na chór dziecięcy?).

Allegro na... (utwór jednogłosowy, przeznaczony najprawdopodobniej na skrzypce).

Etiuda f-moll opus 2, numer 6 na...? 138 taktów, data powstania: 1928 rok.

Modlitwa opus 2 — utwór w układzie 4-głosowym bez słów, data powstania: 1928 rok.

Adagio (układ 4-głosowy bez słów).

Serenada na... (chór mieszany?).

Poszłabym ja — harmonizacja J. Sztwiertnia (odpis z nieczytelnym podpisem z 10.03.1935).

Czegóż Ty dziewczyno (odpis z nieczytelnym podpisem z 10.03.1935).

Cóż z tego — *pieśń jednogłosowa* (zapisana w księdze pamiątkowej Koła Przyjaciół „Akord” założonego w Skoczowie 31.10.1929).

Płonie ognisko... utwór na...? zachowany głos violino I, jest to zapewne część utworu napisanego na kilka instrumentów... (kwartet lub kwintet smyczkowy lub kwintet fortepianowy).

Wiązanka pieśni narodowych opracowana przez J. Sztwiertnię na skrzypce I i II, flet, fortepian i...? (17 różnych pieśni narodowych, zachowany głos fletu, I i II skrzypiec i częściowo partia fortepianu, od strony trzeciej a także tematy melodyczne zapisane na 4 stronach bez tekstu).

Bibliografia

Druki zwarte

- Bauman-Szulakowska J.: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922—1939*. Katowice 1994.
- Bauman-Szulakowska J.: *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945—1995*. Katowice 2001.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K.: *Formy muzyczne*. T. 3: *Pieśń*. Warszawa 1974.
- Cinciała A.: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*. Kraków 1885.
- Dahlig P.: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa 1998.
- Dembiniok M.: *Zarys kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego*. Cieszyn 1995.
- Gabryś R.: „Sałasznicy” Jana Sztwiertni. W 70. rocznicę urodzin kompozytora. Cieszyn 1982.
- Głajc F.: *Rzecz o cieszyńskim teatrze*. Cieszyn 1995.
- Golec J., Bojda S.: *Słownik biograficzny Ziemi Cieszyńskiej*. T. 1. Cieszyn 1993.
- Grim E.: *Znad brzegów Olzy*. Cieszyn 1913.
- Heska-Kwaśniewicz K.M.: „Zaranie Śląskie” (1907—1939). *Zarys monograficzny*. Katowice 1979.
- Kański J.: *Mistrzowie sceny operowej*. Kraków 1974.
- Karłowicz M.: *Pieśni*. Warszawa 1984.
- Kopoczek A.: *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego*. Katowice 1993.
- Kopoczek A.: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1987.
- Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne*. Red. C. Grabowski. Katowice 1977.
- Ligęza J.: *Pieśni ludowe ze Śląska*. Katowice 1961.
- Lista strat kultury polskiej (1 IX 1939—1 III 1946)*. Zestawił B. Olszewicz. Warszawa 1947.
- Markiewicz L.: *Zdenko Karol Rund (1889—1962). Kapelmistrz, kompozytor, pedagog*. Katowice 1997.

- Michałowski K.: *Opery polskie*. Kraków 1954.
- Pieśni ludu śląskiego ze zbiorów rękopiśmiennych Józefa Lompy*. Wydał, skomentował i zarysem monograficznym opatrzył B. Zakrzewski. Wrocław 1970.
- Płomieński M.: *O śląską nutę. Kultura muzyczna Śląska w latach 1922—1939*. Kraków 1997.
- Przerembski Z.J.: *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych*. Warszawa 1994.
- Pustówka P.: *Zbiór śpiewek wiślańskich*. Cz. 1. Wisła-Malinka 1932.
- Racki H.: *Śląski wrzesień. „Janko Muzykant” z Ustronia*. Warszawa 1970.
- Reiss J.: *Socjologiczne podłoże śląskiej pieśni ludowej*. Katowice 1933.
- Sztwiertnia J.: *Pieśni nadolziańskie*. [Przygotował do druku i zaopatrzył w oryginalne teksty ludowe J. Drozd]. Cieszyn 1946.
- Sztwiertnia J.: *Trzy pieśni do słów Leopolda Staffa na głos i fortepian*. Wstęp i nota edytorska R. Gabrys. Katowice 1981.
- Szymańska J.: *Słowo śpiewane — interpretacja tekstów folklorystycznych*. Warszawa 2001.
- Śląsk Cieszyński — zarys kultury materialnej i duchowej*. Red. D. Kadłubiec. Cieszyn 2000.
- Śląski słownik biograficzny*. Red. J. Kantyka, W. Zieliński. Katowice 1979.
- Tacina J.: *Gronie nasze, gronie. Pieśni ludowe znad źródeł Olzy*. Katowice 1959.
- Tacina J.: *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*. Katowice 1963.
- Udział ewangelików śląskich w polskim życiu kulturalnym*. Red. T. Wojak. Warszawa 1974.
- Wantuła A.: *Z doliny cienia śmierci*. Londyn 1947.
- Windakiewiczowa H.: *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryd. Chopina. Studium muzykologiczne*. Kraków 1926.
- Wisła (1593—1993). W czterechsetlecie powstania miejscowości*. Red. W. Gojniczek, I. Panic. Cieszyn 1993.
- Zarys dziejów literatury polskiej*. Red. J. Krzyżanowski. Wrocław 1972.

Artykuły

- Anders H.: *Pieśni solowe Mieczysława Karłowicza*. W: „Studia Muzykologiczne”, T. 4. Kraków 1955.
- Badura J.: *Drozd śpiewał urocz*. „Zwiastun” 2007, nr 10.
- Baron E.: *Wertując kroniki i publikacje jubileuszowe PSM im. I.J. Paderewskiego w Cieszynie*. W: *60 lat Państwowej Szkoły Muzycznej im. Ignacego Paderewskiego w Cieszynie*. Cieszyn 1994.
- Brożek L., Hajduk R., Targ A., Rechowicz H.: *Materiały do listy strat kultury polskiej na Śląsku w latach 1939—1945*. „Zaranie Śląskie” 1960, z. 4.
- Bubik E., Rosner E.: *Muzycy Ziemi cieszyńskiej — słownik biograficzny*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1967, nr 5.

- D a n e l H.: *Nauczyciel wiślański Ferdynand Pustówka. Życie, działalność pedagogiczno-kulturalna i folklorystyczna*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. K u b i k. Katowice 1977.
- D a n e l R.: *Przypomnienie kompozytora*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1999, nr 37.
- D r o z d J.: *Jan Sztwiertnia — kompozytor śląski*. „Kalendarz Ewangelicki” 1962, R. 75.
- D r o z d J.: *Jan Sztwiertnia*. W: *Udział ewangelików śląskich w polskim życiu kulturalnym*. Warszawa 1974.
- D r o z d J.: *Rozwój szkolnictwa muzycznego na Ziemi Cieszyńskiej*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne*. Red. C. G r a b o w s k i. Katowice 1977.
- D r o z d J.: „Sałasznicy” *Jana Sztwiertni*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1973, nr 31.
- D r o z d J.: „Sałasznicy” *Jana Sztwiertni*. W: *40 lat Państwowej Szkoły Muzycznej w Cieszynie*. Cieszyn 1974.
- D r o z d J.: *Wspomnienie o Janie Sztwiertni*. W: *25 lat Państwowej Szkoły Muzycznej w Cieszynie*. Cieszyn 1959.
- D y g a c z A.: *Kim był Jan Sztwiertnia*. W: *Kalendarz* [dodatek do: „Zwrotu” 1957. (Czeski Cieszyn)].
- D y g a c z A.: *Piękno Cieszyńskiej Ziemi rozśpiewało się w utworach Jana Sztwiertni*. „Trybuna Tygodnia”, 10.11.1950 [sobotni dodatek do „Trybuny Robotniczej”].
- D y g a c z A.: „Sałasznicy” *Jana Sztwiertni*. „Trybuna Robotnicza” 1966, nr 80.
- F o b e r K.: *W hołdzie Janowi Sztwiertni*. „Życie Muzyczne” 1981, nr 11.
- G a b r y ś R.: *Janowi z Beskidu in memoriam*. „Katowicki Informator Kulturalny” 1989, nr 10.
- G a b r y ś R.: *Jan Sztwiertnia, kompozytor spod Groni*. „Poglądy” 1971, nr 6.
- G a b r y ś R.: *Jan Sztwiertnia — redivivus*. „Kronika” 1981, nr 31.
- G a b r y ś R.: *Jan Sztwiertnia (1911—1940)*. „Ewangelik Pszczyński” 1995, nr 7—8.
- G a b r y ś R.: *Muzyka Jana Sztwiertni — viva!*. „Zwrot” 1981, nr 383.
- G a b r y ś R.: *Pamięci kompozytora*. „Kronika” 1981, nr 20.
- G a b r y ś R.: *Piewca Ziemi Beskidzkiej*. „Podbeskidzie” 1982, nr 1—2.
- G a b r y ś R.: „Sałasznicy”. „Zwrot” 1982, nr 9.
- G a b r y ś R.: „Sałasznicy” — żyją! *Program opery „Sałasznicy”*. Cieszyn 1981.
- G a b r y ś R.: *Ten się w Europie nie zmieści. O Janie Sztwiertni (1911—1940) pro memoria*. „Ewangelik” 2004, nr 3.
- G a b r y ś R.: *Wiślański Szymanowski*. „Dziennik Zachodni” 1982, nr 96.
- G a b r y ś R.: *VI Dni Muzyki Organowej w kościele ewangelickim w Wiśle*. „Zwiastun” 1982, nr 21.
- G a b r y ś R., G i e b u r o w s k a B.: *Wprowadzenie do opery*. W: *Blżej opery*. Cieszyn 1982.
- G i e b u r o w s k a B.: *Gronie nasze roztomile*. „Kronika” 1981, nr 28.
- G i e b u r o w s k a B.: *Muzykalia znad Olzy*. „Zwrot” 1981, nr 384.
- G i e b u r o w s k a B.: „Sałasznicy” *w telewizji*. „Katowicki Informator Kulturalny” 1982, nr 7.
- G i e b u r o w s k a - G a b r y ś B.: *Muzyka instrumentalna Jana Sztwiertni*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne*. Katowice 1977.

- Guziur E.: *Rozwój polskiego ruchu śpiewaczego na Śląsku Cieszyńskim od roku 1920*. W: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. Red. K. Musioł. Katowice 1979.
- Hadyna S.: *Jan Sztwiertnia*. W: *Kalendarz cieszyński na rok 1992*. Cieszyn 1991.
- Hławiczka K.: *Melodie ludowe Śląska Cieszyńskiego*. „Zaranie Śląskie” 1938. Cieszyn.
- Hławiczka K.: *Przenikanie i wzajemne wpływy elementów muzycznych polskich i czeskich w folklorze cieszyńskim*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. Kubik. Katowice 1977.
- Hławiczka K.: *Śląski polonez ludowy — wolny*. „Literatura Ludowa” 1965, nr 4.
- Kaczyński T.: *Beskidzka opera ludowa*. „Ruch Muzyczny” 1966, nr 21.
- Kalus H.: *W hołdzie Janowi Sztwiertni*. „Poglądy” 1981, nr 19.
- Kamiński M.: *Koncert kompozytorski Jana Sztwiertni w Cieszynie*. „Trybuna Robotnicza” 1946, nr 60.
- Karski Z.: *Głos w sprawie „Sałaszników”*. *Aby trud nie poszedł na marne*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1966, nr 16.
- Kąkol A.: *Ferdynand Dyrna zasłużony a nieznany*. „Echo Wisły” 2003, nr 55.
- Lutman R.: *Życie kulturalne Śląska w latach 1926—1936*. „Zaranie Śląskie” 1936, R. 12.
- Maklakiewicz J.: [Artykuł o Janie Sztwiertni]. „Dziennik Polski”, 6.08.1945.
- Markiewicz L.: *Śląskie tradycje regionalne i ich odbicie w twórczości kompozytorów środowiska katowickiego*. W: „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej”, nr 11. Katowice 1974.
- Marzecka-Kowska M.: *Problemy techniczne w wokalistyce*. W: „Zeszyty Naukowe PWSM”, nr 1. Katowice 1962.
- Michalski G.: *Nowa muzyka. Do wybuchu drugiej wojny światowej*. W: *Dzieje muzyki polskiej*. Red. T. Ochlewski. Warszawa 1983.
- Michałowski J.: *Cieszyńsko-wiślańska opera ludowa „Sałasznicy”*. „Dziennik Zachodni” 1966, nr 87.
- Miska H.: *Artysta i pedagog*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 2007, nr 16.
- Miska H.: *Jerzy Drozd (1907—1981) w setną rocznicę urodzin*. „Śląsk” 2007, nr 7.
- Miska M.: *Jan Sztwiertnia, kompozytor nieznany*. „Poradnik Muzyczny” 1988, nr 7—8.
- Miska M.: *Jan Sztwiertnia — wspomnienie o kompozytorze nieznanym*. „Zwrot” 2000, nr 10.
- Most W.: *Zaduma nad „Sałasznikami”*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1966, nr 12.
- Musioł K.: *Cieszyniana w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. Kubik. Katowice 1977.
- Nowak A.: *Witold Friemann — twórca liryki wokalne*. „Ruch Muzyczny” 1980, nr 6.
- Oszelda J.: *Niedokończona pieśń Jana Sztwiertni*. „Słowo Powszechne” 1982, nr 56.
- Oszelda W.: *Nie doczekał światowej sławy*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1965, nr 8.
- Oszelda W.: *Nie doczekał światowej sławy*. „Głos Ludu” 1976, nr 107.

- Oszelda W.: „Sałasznicy” w centrum zainteresowania — wywiad z inicjatorem wystawienia dzieła J. Sztwiertni dyr. J. Drozdem. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1966, nr 15.
- Oszelda W.: *Wieści znad Olzy*. „Życie Muzyczne” 1981, nr 1.
- [Pięćdziesiąta] 50. rocznica urodzin Jana Sztwiertni. „Życie Śpiewacze” 1961, nr 7—8.
- Pustówka P.: *Ej, koło Cieszyna na chór mieszany*. „Zaranie Śląskie” 1908, z. 3.
- Raszyk H.: *Wspomnienie — Jan Broda 1911—2007*. „Wieści Skoczowa” 2007, nr 1.
- Rosner E.: *Rękopis księdza poety*. W: Idem: *Cieszyńskie okruchy literackie*. Cieszyn 1983.
- Rosner E.: „Sałasznicy — wiślanie” Ferdynanda Dyrny na tle scenopisarstwa cieszyńskiego. „Zaranie Śląskie” 1980, nr 1—2.
- „Sałasznicy”. Program wydany z okazji prapremiery. Teksty E. Baron, J. Drozd. Cieszyn 1966.
- Skocza M.: *Sztwiertnia nieznany*. „Wieczór” 1961, nr 119.
- Sławiczek J.: *U wiślańskiego kompozytora*. „Zaranie Śląskie” 1937, nr 13, z. 3.
- Sławińska I.T.: *Opowieść o zapomnianym kompozytorze*. W 60-lecie urodzin Jana Sztwiertni. „Trybuna Robotnicza”, 3—4.04.1971.
- Szostak B.: *Jan Sztwiertnia*. „Katowicki Informator Kulturalny” 1981, nr 9.
- Sztwiertnia J.: *Muzyka polska w niebezpieczeństwie*. „Głos Młodzieży Ewangelickiej” 1935, nr 7.
- Sztwiertnia M.: *Prawda o życiu i śmierci Jana Sztwiertni*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej”, 23.06.1973.
- Tacina J.: *Jan Sztwiertnia*. „Kalendarz Ewangelicki” 1971.
- Witkowski L.: *Karol Hławiczka*. „Życie Muzyczne” 1977, nr 6.
- Wrona K.: „Sałasznicy” w Cieszynie. „Głos Ludu” 1966.
- Wybraniec-Kusz E.: *Sztwiertnia i jego apologety*. „Trybuna Robotnicza” 1981, nr 172.
- Ziemiański J.: „Janko Muzykant” rodem z Ustronia. *Kartki z dziejów ziemi cieszyńskiej*. „Wojewódzki Tygodnik Kulturalny”, 1.09.1968.

Materiały niedrukowane i rękopiśmienne

- Bocek E.: *Jan Sztwiertnia. Życie i twórczość pieśniarska*. [Praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. Adolfa Dygacza. Maszynopis znajduje się w zbiorach Biblioteki Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach, sygn. 12898C]. Katowice 1971.
- Broda J.: *Jan Sztwiertnia: o sobie i o nim*. [Referat wygłoszony podczas sesji „Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej II”, 21.03.1980 roku w Cieszynie. Maszynopis w zbiorach rodziny Jana Brody w Skoczowie]. Cieszyn 1980.
- Broda J.: *Wspomnienie o Janku Sztwiertni — z okazji odsłonięcia pomnika Sztwiertni w Ustroni*. [Maszynopis w zbiorach rodziny Jana Brody w Skoczowie]. Ustron 1995.

- Dyrna F.: „*Salaszniczy — Wiślanie*”. *Wodewil — widowisko ludowe ze śpiewami i tańcami na tle życia górali wiślańskich w 2 odsłonach. Napisał... muzykę do I odsłony Jan Sztwiertnia*. Cz. 1 datowana w roku 1932. [Materiał powielany].
- Miśka M.: *Z dziejów popularyzacji muzyki Jana Sztwiertni po roku 1945*. [Praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. Ryszarda Gabrysia. Maszynopis w archiwum Instytutu Muzyki Uniwersytetu Śląskiego]. Cieszyn 1983.
- Sztwiertnia J.: Listy kompozytora do Karola Pieczki, Jana Brody, Jerzego Drozda, Adolfa Fukaly. Ze zbiorów rodziny Jana Brody i Jerzego Drozda.
- Sztwiertnia J.: *Na rozstanie*. Słowa L. Rygier. AŚKM (utwór nieskatalogowany).
- Sztwiertnia J.: *Nie wolno mi o tobie śnić...* Słowa L. Rygier. AŚKM, 21R.
- Sztwiertnia J.: „*Salaszniczy*”. *Operetka regionalna z życia górali wiślańskich*. Libretto F. Dyrna. AŚKM, 16R.
- Sztwiertnia J.: *Pieśni ludowe śląskie*

<i>Ej, koło Cieszyna</i>	}	Rękopisy ze zbiorów rodziny J. Drozda
<i>Dolina</i>		
<i>Szumi dolina</i>		
<i>Pod naszymi okny</i>		
- Sztwiertnia J.: *Tańce wiślańskie*. Muzyka baletowa do opery *Salaszniczy*. AŚKM, 17R.
- Sztwiertnia J.: *Trzy pieśni na głos i fortepian*: 1. *Łakami idę*; 2. *Dziewicze brzozy*; 3. *Powiew w sadzie*. Słowa L. Staff. AŚKM, 22R.
- Sztwiertnia J.: *Wykołysałem Cię*. Słowa K. Przerwa-Tetmajer. AŚKM, 23R.

Indeks nazwisk

Anders Henryk 42, 112

Badura Jan 112

Bandrowska-Turska Ewa 15

Baranowska Lidia 18

Baranowski Jan 81

Baron Emil 8, 12, 23, 29, 79, 112, 115

Bauman-Szulakowska Jolanta 13, 14, 17, 18, 19, 25, 111

Belina-Skupniewski Stefan 46

Bias Iwona 37, 42, 105

Bilko Leopold 57, 72

Bocek Ewa 9, 33, 105, 115

Bojda Stefania 111

Boulanger Nadia 18

Brachocki Aleksander 12, 23

Broda Jan 10, 22, 23, 24, 33, 77, 78, 79, 105, 115, 116

Brożek Ludwik 25, 112

Bruckner Anton 13

Bubik Erwin 14, 112

Bystroń Jan 14

Cejnar Władysław 82, 83

Chomiński Józef 64, 111

Chopin Fryderyk 26, 60, 112

Cichoń Antoni 12

Cichy Zofia 29

Cienciała Andrzej 81

Cinciała Andrzej 62, 111

Cieślar Zbigniew 83

Cybulska-Gabrys Janina 17, 18, 112

Danel Helena 80, 82, 112

Danel Robert 113

Dahlig Piotr 102, 111

Dąbrowska Maria 56, 57

Dembiniok Marian 11, 111

Didur Adam 15

Dominik Jan 20

Dominik Rudolf 30

Drozd Barbara 10, 34

Drozd Ewa 46, 82

Drozd Jan 12, 116

Drozd Jerzy 9, 13, 14, 21, 22, 24, 26, 27, 29, 32, 34, 37, 39, 46, 56, 59, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 98, 102, 105, 108, 112, 114, 115, 116

Duc Irena 82

Dygacz Adolf 9, 33, 79, 80, 113, 115

Dygas Ignacy 15

Dyrna Ferdynand 78, 79, 80, 81, 84, 87, 89, 109, 114, 115, 116

Fober Emil 82, 82

Fober Kazimierz 14

Foltyn Irena 83

Foltyn Jan 13

Francuz Franciszek 70, 71

Friemann Witold 16, 42, 114

Fukała Adolf 116, wklejka [4]

Gabrys Ryszard 28, 29, 30, 31, 46, 79, 81, 83, 84, 89, 91, 98, 108, 111, 112, 113, 116

Gajda Robert 18

Gajdzica Franciszek 83

Gellert Christian 27, 107

Gawlas Jan 12, 14, 17

Gembalski Julian 28, 29, 105

Gieburowska-Gabrys Bożena 26, 83, 113

Głajc Franciszek 15, 111

Głuza Anna 82, 83

- Gojniczek Wacław 112
Golec Józef 111
Grabowski Czesław 13, 111, 113
Grim Emanuel 22, 72, 73, 111
Growiec Michalina 29
Gruszczyński Stanisława 15
Grycza Karol 13
Guziur Emanuel 13, 114
- Hadyna Jerzy 13, 14, 17
Hadyna Stanisław 13, 17, 21, 23, 26, 29, 70, 83, 114
Hajduk Ryszard 112
Halfrar Rudolf 14
Heilpern Moritz 14
Herma Jan 29, 83
Heska-Kwaśniewicz Krystyna M. 13, 111
Hlond Antoni, właśc. Chlondowski Antoni 17
Hławiczka Andrzej 14, 18, 64
Hławiczka Karol 14, 18, 21, 66, 114, 115
Hoppe Karol 17
Horoszkiewicz Stanisław 12
- Jankowski Jerzy 16
- Kaczyński Tadeusz 82, 114
Kadłubiec Daniel 112
Kalus Henryk 114
Kamiński Marcin 12, 18, 29, 114
Kański Józef 15, 111
Karłowicz Mieczysław 26, 42, 43, 111, 112
Karski Zygmunt 114
Kąkol Aleksandra 84, 114
Kiepusa Jan 15
Kisza Jan 13
Kopoczek Alina 62, 72, 111
Korolewicz-Waydowa Janina 15
Kotas Maria 82, 83
Kozłowska Irena 46
Kraśński Zygmunt 16
Krężołkówna Wanda 81
Krzyżanowski Julian 31, 112
Kubik Józef 42, 80, 113
Kubisz Jan 22
Kulczycki Faustyn 19
Kwiczala Jerzy 82, 83
Kubala Karol 29
Kubik Józef 41, 66, 80, 112, 114
- Lelewel-Friemannowa Irena 16
Lermontow Michaił 16
- Ligeza Józef 14, 28, 57, 59, 60, 62, 73, 74, 111
Lipowczan Paweł 76
Lompa Józef 66 112
Lubandy Zygmunt 83
Lutman Roman 12, 114
- Łopata Ryszard 83
- Macura Władysław 18
Maklakiewicz Jan 20, 26, 27, 78, 114
Marcinkowa Janina 82, 83
Marek Wojciech 14
Markiewicz Leon 16, 19, 103, 111, 114
Markiewiczówna Władysława 19
Maryniok-Cieślar Władysława 30
Marzecka-Kowalska Maria 32, 114
Matulanka 81
Max Rudolf 14
Michalik Franciszek 82
Michalski Grzegorz 17, 114
Michałowski Józef 79, 114
Michałowski Kornel 78, 103, 112
Mickiewicz Adam 82, 83
Miśka Hubert 9, 24, 114
Miśka Małgorzata 28, 83, 114, 116
Mitscha Adam 12, 16
Mokrowiecki Marek 83
Moniuszko Stanisław 14, 15, 17, 26
Most Władysław 114
Musioł Karol 13, 42, 114
Myrdaczówna Irena 29
- Nikodem Paweł 21
Nohel Alfred 21
Noskowski Zygmunt 42
Nowak Anna 16, 114
- Ochlewski Tadeusz 17, 114
Olszewicz Bolesław 111
Olszewska 76, 106
Oszelda Jerzy 114
Oszelda Władysław 26, 28, 84, 114, 115
- Paderewski Ignacy Jan 12, 112
Panic Idzi 112
Papiernik Jadwiga 29
Piecarka Karol 21, 77, 79, 116
Piecarkowa Karolina 116, wklejka [1]
Pilch Andrzej 81
Pilch Jerzy 81
Pilch Józef 21

- Plackowska Eleonora 29
Płomiński Mateusz 16, 112
Poćwierz Antoni 13, 19
Poloczek Jerzy 82
Popiołek Linus 13
Prejzner Tadeusz 12, 19, 23, 25
Przeczek Wilhelm 30
Przerembski Zbigniew 112
Przerwa-Tetmajer Kazimierz zob. Tetmajer Kazimierz
Przybyła Władysław 29
Ptasińska Urszula 37, 41
Pustówka Ferdynand 14, 59, 60, 73, 78, 80, 82, 112
Pustówka Paweł 14, 19, 57, 74, 112, 115
Pustówkówna 81
- Racki Henryk 112
Rakowski Władysław 82, 83
Raszka Jan 83
Raszyk Halina 115
Rączka Stanisław Ignacy 19
Rechowicz Henryk 112
Reiss Józef 112
Reszke Jan 15
Ringwelski Tadeusz 83
Rosner Edmund 72, 79, 87, 89, 112, 115
Rund Zdenko Karol 19, 111
Rydel Lucjan 16, 18
Rygier Leon 10, 31, 33, 37, 41, 103, 106, 116
Ryłko Andrzej 83
- Samiec Jerzy 13
Samlicki Jan 13
Sarbiewski Maciej 16
Sari Ada 13, 15
Sembrich-Kochańska Marcelina 15
Sikora Jan 30
Sikora Paweł 28, 107
Skocza Marek 115
Skupniewski-Belina Stefan zob. Belina-Skupniewski Stefan
Slavik Karol 13
Slavik Oskar 13
Sławiczek Adam 24, 26, 27, 42, 76, 79, 115
Sławińska Irena 21, 22, 23, 25, 27, 29, 115
Smyk Wojciech 29
Spisak Michał 18
Staff Leopold 9, 16, 46, 49, 50, 52, 55, 103, 106, 112, 116
- Starzec Jan wklejka [4]
Stoiński Stefan Marian 14, 19, 28, 57, 59, 60, 73, 74
Strauss Ryszard 26, 77
Stryja Karol 13
Strzemiński Jerzy 12
Suszka Karol 83
Szabelski Bolesław 12, 17
Szewczenko Taras 16
Szopski Felicjan 42
Szostak Bogusława 115
Sztwiertnia Bolesław 23
Sztwiertnia Jan, syn 23
Sztwiertnia Karol 20
Sztwiertnia Maria 115
Sztwiertnia Marianna 20
Sztwiertnia Oskar 20
Szymanowski Karol 34, 37, 42, 46, 103
Szymańska Janina 112
Szymura Halina 83
- Ślązak Stefan 18
Świerczek Leon 18
Świerczek Wendelin 18
- Tacina Jan 13, 14, 24, 62, 66, 68, 73, 112, 115
Tagore Rabindranath 16
Targ Alojzy 112
Tetmajer Kazimierz 16, 32, 42, 43, 45, 106, 116
- Urbaś Kazimierz 83
- Verdi Giuseppe 15
- Wagner Ryszard 26
Wałach Paweł 21
Wantulok Ewa 22
Wantuła Andrzej 25, 112
Wermińska Wanda 15
Widera Aleksander 30
Wierzbicki Jan 16
Wierzyński Kazimierz 16
Wilkowska-Chomińska Krystyna 64, 111
Windakiewiczowa Helena 60, 65, 66, 112
Witkowski Leon 21, 115
Witoszek Otton 82
Wojak Tadeusz 112
Wojtylak Marek 33
Wolski Michał 16
Wronka Karol 115

Wybraniec-Kusz Eugenia 115

Zakrzewski Bogdan 66, 112

Zawisza Oskar 18

Zdrazil Władysław 83

Zieliński Władysław 112

Ziemian Jerzy 115

Zyder Adam 25

Żeleński Władysław 42

Hubert Miśka

A solo vocal artistic work of Jan Sztwiertnia — a stylistic characteristic and performing aspects

S u m m a r y

The work is an attempt to stylistically characterize the solo vocal artistic work of Jan Sztwiertnia — a teacher, organist and composer connected with Cieszyn, whose great talent and perspectives of musical career were interrupted by the World War II.

As a student of Music Conservatory in Katowice, after the composer concert in May 1939, he received a scholarship for further musical studies in Paris. The war shattered these plans. Arrested and settled in the concentration camp in Gusen, he died in August 1940 aged 29. In spite of a short career, he left a series of compositions among which special attention should be given to a symphonic poem *Śpiący rycerze w Czantorii*, *Stylizowane tańce śląskie*, *Suita beskidzka* as well as numerous chamber and choral works. An important place in his composer's output is given to a solo vocal work. Sztwiertnia is also the author of a stage work referred to as the folk opera entitled *Salasznica* and songs sung with the piano, such as *Trzy pieśni do słów Leopolda Staffa*, a collection of *Pieśni ludowe śląskie* known from the post-war edition as *Pieśni nadolziańskie*, youth songs from opus 2: *Na rozstanie* and *Nie wolno mi o Tobie snić* to lyrics by Leon Rygier, and a composition to *Wykołysałem Cię*, a poem by Kazimierz Przerwa-Tetmajer.

The very text analyses all songs sung with the piano and solo fragments of the folk opera *Salasznica*, a work proving his composer's talent.

The work is addressed to those who are willing to get interested in the composer and his works, yet particularly useful for those artists who intend to insert solo works by Jan Sztwiertnia into their repertoire.

Hubert Miśka

Die Solovokalwerke von Jan Sztwiertnia — stilistische Charakteristik und die Darstellungsaspekte

Zusammenfassung

In der Arbeit wird es versucht, die stilistische Charakteristik der Solovokalwerke von Jan Sztwiertnia — dem mit Teschener Gebiet verbundenen Lehrer, Organisten und Komponisten, dessen Talent und Musikkarriere infolge des 2. Weltkriegs unterbrochen wurden, durchzuführen.

Als Student des Konservatoriums in Katowice (Kattowitz) bekam er nach seinem im Mai 1939 stattgefundenen Konzert ein Stipendium für weiteres Musikstudium an der Musikhochschule in Paris. Leider hat der Krieg seine Pläne durchkreuzt. Verhaftet und im Konzentrationslager Gusen eingesperrt starb er im August 1940 im Alter von knapp 29 Jahren. Obwohl seine Karriere sehr kurz war, hat er eine ganze Reihe von musikalischen Werken hinterlassen. Darunter sind beachtenswert: symphonische Dichtung *Śpiący rycerze w Czantorii* (*Schlafende Ritter in Czantoria*), *Stylizowane tańce śląskie* (*Stilisierte schlesische Tanzen*), *Suita beskidzka* (*Beskidensuite*) und zahlreiche Kammermusik- und Chormusikwerke. Von großer Bedeutung sind auch seine Solomusikwerke: die Volksoper *Sałasznicy*, die Stimme- u. Klavierlieder: *Trzy pieśni do słów Leopolda Staffa* (*Drei Lieder zu Leopold Staffs Worten*), die Sammlung *Pieśni ludowe śląskie* (*Schlesische Volkslieder*), die früher als *Pieśni nadolziańskie* (*Die Lieder aus dem Olzaland*) bekannt war, die Jugendlieder Opus 2: *Na rozstanie* (*Auf Trennung*) und *Nie wolno mi o tobie śnić* do słów Leona Rygiera (*Ich darf nicht von dir träumen zu Leon Rygiers Worten*) und ein Musikstück zum Gedicht von Kazimierz Przerwa-Tetmajer: *Wykołysałem Cię* (*Ich hab dich auferzogen*). In vorliegender Monografie wurden analysiert: alle überlieferten Lieder für Stimme und Klavier als auch einzelne Fragmente der Volksoper *Sałasznicy*, die ein deutlicher Beweis des kompositorischen Talentes von Jan Sztwiertnia ist.

Die Arbeit ist an solche Leser gerichtet, die für den Komponisten und sein Werk interessiert sind. Sie sollte aber vor allem diejenigen interessieren, welche die Absicht haben, die Solomusikwerke von Jan Sztwiertnia in ihr Repertoire einzubeziehen.

Redaktor
Katarzyna Więckowska

Projektant okładki
Paulina Tomaszewska-Cieply

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Korektor
Lidia Szumigała

Copyright © 2010 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1911-7

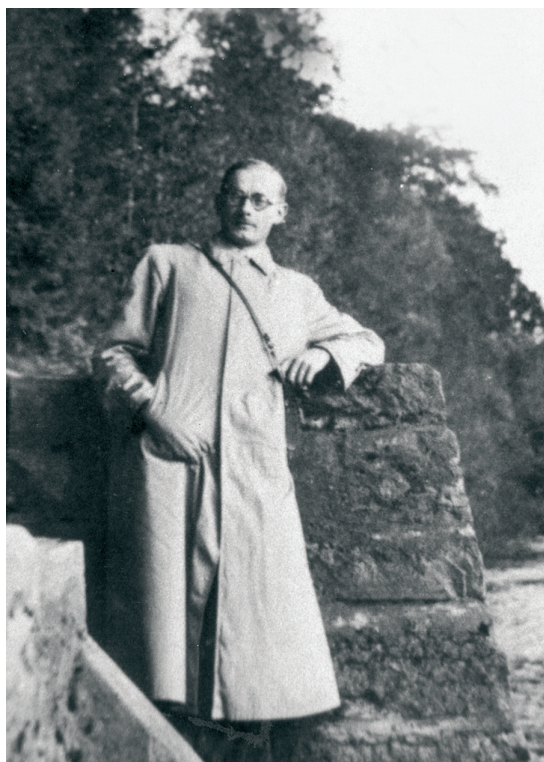
Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 7,75 + wklejka. Ark. wyd. 9,5.
Papier offset. kl. III, 90 g Cena 33 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



Tłoczenie płyty: Art-Music Spółka Jawna
Stanisław Chromiński, Krzysztof Łozowski
ul. Karola Miarki 58, 58-500 Jelenia Góra



Jan Sztwiertnia nad Wisłą. (Ze zbiorów rodziny Jerzego Drozda)



Państwo Sztwiertniowie i Karolina Pieczkowa (w środku), Wisła 1938 rok. (Ze zbiorów rodziny Jana Brody)



Salasznicy na III Tygodniu Kultury Beskidzkiej w Wiśle w 1966 roku. (Ze zbiorów rodziny Jerzego Drozda)



Jan Sztwiertnia, zdjęcie maturalne. (Ze zbiorów rodziny Jana Brody)



Jan Sztwernia 1936 rok. (Ze zbiorów rodziny Jerzego Drozda)



Grupa uczniów wraz z nauczycielami przed wiślańską szkołą. J. Sztwernia siedzi pierwszy z lewej, obok J. Drozd. (Ze zbiorów rodziny Jerzego Drozda)

Nieda, 21. 6. 1939.

Kochany Adolfie!

Jeszcze ma czas, jak ma... lato, t.j. je i nieco
 przyspieszenie eliaszów do siebie przyciąga.
 Należeć tu ten termin postaw (2 lipca, niedzi-
 la) to będzie niedługo, ale dopiero po południu.
 Do postawienia eliaszów Boga przy organach
 Kł. Tacińskiego, który jest obecnie w Warszawie
 nie będzie, ponieważ o tym terminie nie było
 mowy. Serdeczne pozdrowienia i miły
 Jan Górecki.

Jeden z ostatnich przedwojennych listów kompozytora z 21 czerwca 1939 roku do Adolfa Fukały w sprawie zjazdu Stowarzyszenia „Akord”. (Ze zbiorów rodziny Jana Brody)



Salasznicy w telewizji ogólnopolskiej, 7 lutego 1967 roku. (Fot. Jan Starzec)

JAN SZTWIERTNIA

S A Ł A S Z N I C Y

OPERA LUDOWA W 2-CH AKTACH DO LIBRETTA FERDYNANDA DYRNY

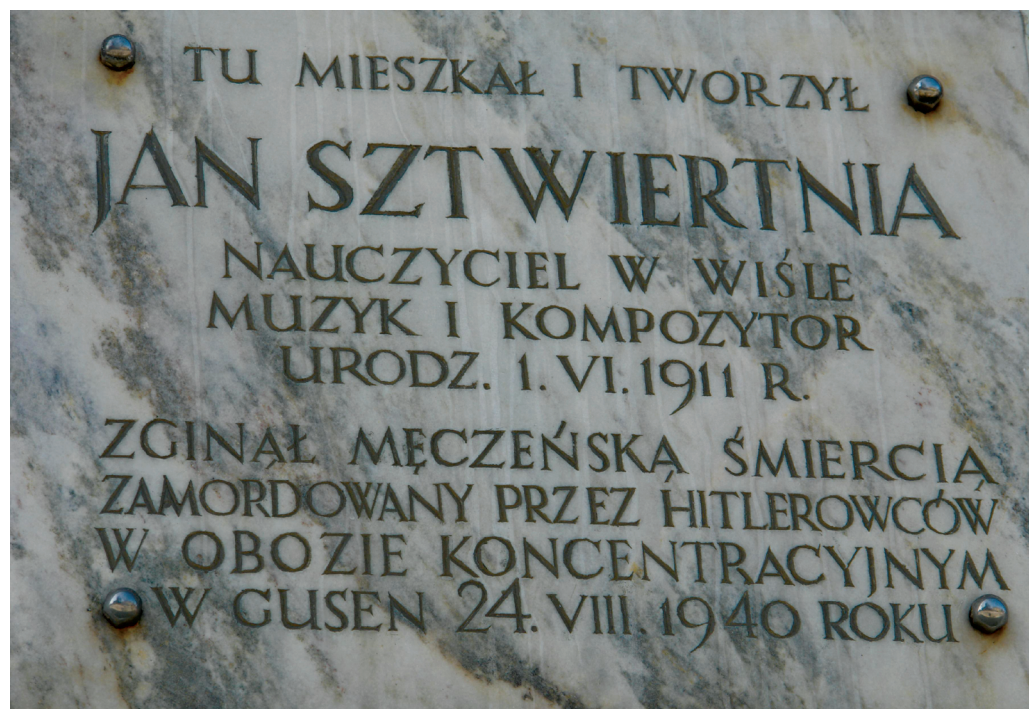
Kierownik artystyczny: Jerzy Drozd
Dyrygent: Władysław Rakowski
Reżyser: Franek Michałik
Choreograf: Janina Marcinek
Scenograf: Władysław Cejnar

Obsada: Hanka (sopran) – Irena Duc
Jura (tenor) – Jerzy Kwiczała
Michał (tenor) – Henryk Beck, Jerzy Drozd
Jewka (m. sopran) – Judyta Beck, Anna Gluzianka
Cieślar (bas) – Emil Fober
Zuza (alt) – Maria Kotas
Raszka (baryton) – Jerzy Poloczek
Bujok (bas) – Franciszek Gajdzica
Jano-baca – Oton Witoszek

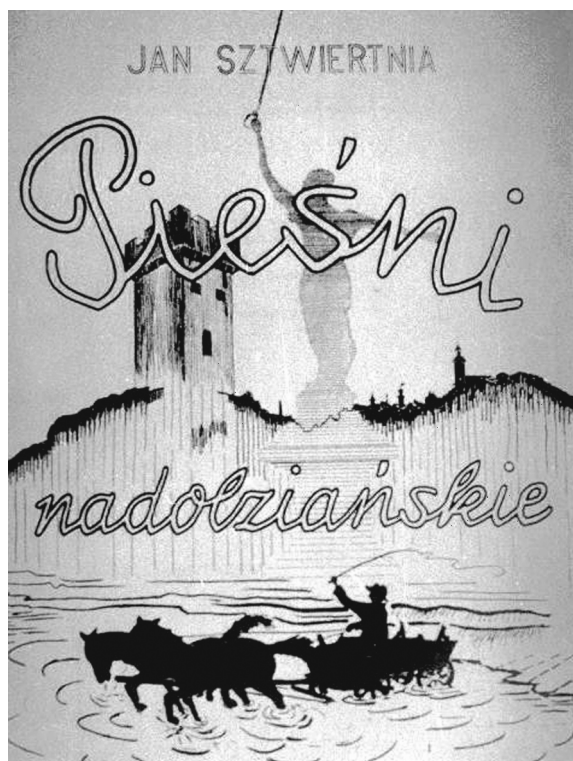
Chór męski i mieszany Zespołu Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej
oraz Towarzystwa Śpiewaczego „Lutnia” przygotował Władysław Rakowski.
Scenę wykonał: Antoni Dobija.

Prapremiera *Salaszników*, 10 i 13 marca 1966 r. w Teatrze im. A. Mickiewicza w Cieszynie

Program prapremierowych spektakli *Salaszników* z 10 i 13.03.1966 roku



Tablica pamiątkowa na budynku dawnej szkoły w Wiśle, wmurowana z okazji 50. rocznicy urodzin Jana Sztwiertni 1.06.1961 roku



Strona tytułowa wydanych w 1946 roku *Pieśni nadolziańskich*



Pomnik Jana Szwertnia w Wiśle, dłuta prof. Jana Hermy

[illegible][illegible]

Handwritten musical score for the song "Klein Däumchen sprach dem...". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are written below the staves, with some words in German and others in a stylized or possibly misspelled form. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

Klein Däumchen sprach dem...
 dem wackeren König...
 dem wackeren König...
 dem wackeren König...
 dem wackeren König...

Odnaleziony rękopis pieśni *Na rozstanie*

Jan Sztwiertnia: Pieśni

Pieśni z opusu 2

1. Na rozstanie, opus 2, nr 1 (słowa: Leon Rygier) 2:32
2. Nie wolno mi o tobie śnić, opus 2, nr 2 (słowa: Leon Rygier) 2:57
3. Wykolysałem Cię (słowa: Kazimierz Przerwa-Tetmajer) 2:32

Trzy pieśni do słów Leopolda Staffa

4. Łąkami idę 2:28
5. Dziewicze brzozy 2:22
6. Powiew w sadzie 2:33

Pieśni nadolziańskie (Pieśni ludowe śląskie)

7. Ej, koło Cieszyna 1:51
8. Sikoreczka świergoli 2:28
9. Ej, nie masz to 2:26
10. Zachodzi słońeczko 2:11
11. Przez wodę koniczki 1:21
12. Szumi dolina 2:02
13. Umrzyła gorolka 2:52
14. Gronie, nasze gronie 2:06
15. Pod naszymi okny 3:04

16. Pieśń Michała Gronie, roztomiłe gronie z opery ludowej Sałasznicy
(słowa: Ferdynand Dyrna, redakcja partytury: Wiesław Cienciąła) 3:32

Hubert Miśka – tenor

Janusz Polański – fortepian

Wokalny Zespół Męski Chóru Uniwersytetu Śląskiego „Harmonia” w Cieszynie

Izabella Zielecka-Panek – przygotowanie zespołu

Studencka Orkiestra Symfoniczna Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie

prof. Hilary Drozd – dyrygent

Mastering: Krzysztof Gawlas



Cena 33 zł

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-1911-7